MT
58
.K92
1902
vol.1

Sammlung Göschen

Musikalische Formenlehre

(Kompositionslehre)

von

Stephan Krehl

I. Teil:

Die reine Formenlehre

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Sammlung Göschen.

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen.
Jede Nummer in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Zweck und Ziel der „Sammlung Göschen" ist, dem gebildeten Laien eine klare, leichtverständliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben. In engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und mit steter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung, aber dabei doch in leichtverständlicher Form, bietet sie zuverlässige Belehrung. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

1 **Der Nibelunge Nôt** in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Professor an der Universität Rostock.

2 **Lessings Emilia Galotti.** Mit Einleitung und Anmerkungen von Oberlehrer Dr. Votsch.

3 **Lessings Fabeln,** nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. Mit Einleitung von Karl Goedeke.

4 **Lessings Laokoon.** Mit Einleitung von K. Goedeke.

5 **Lessings Minna v. Barnhelm.** Mit Anmerkungen v. Dr. Tomaschek.

6 **Lessings Nathan der Weise.** Mit Anmerkungen von den Professoren Denzel und Kraz.

7 **Martin Luther, Thomas Murner u. d. Kirchenlied d. 16. Jahrh.** Ausgewählt und mit Anmerkungen versehen von Professor G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig.

8 **Lessings litterarische u. dramaturgische Abhandlungen.** Mit Anmerkungen v. Rektor Dr. Werther.

9 **Lessings antiquarische u. epigrammat. Abhandlungen.** Mit Anmerkungen v. Rektor Dr. Werther.

10 **Kudrun und Dietrichepen.** Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Akademie Münster.

11 **Astronomie.** Größe, Bewegung u. Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearb. von Dr. W. F. Wislicenus, Professor an der Universität Straßburg. Mit 36 Abbild. und einer Sternkarte.

12 **Pädagogik** im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Universität Jena.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

13 **Geologie** von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit über 50 Figuren.

14 **Psychologie und Logik** zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren.

15 **Deutsche Mythologie** von Dr. Friedrich Kauffmann, Professor an der Universität Kiel.

16 **Griechische Altertumskunde** von Prof. Dr. Rich. Maisch, neu bearbeit. v. Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern.

17 **Aufsatzentwürfe** von Dr. L. W. Straub, Professor an d. Oberprima des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart.

18 **Der menschliche Körper, sein Bau und seine Thätigkeiten**, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel.

19 **Römische Geschichte**, neu bearb. von Dr. Julius Koch, Oberlehrer am Bismarckgymnasium in Berlin.

20 **Deutsche Grammatik** und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulr. Prof. Dr. O. Lyon in Dresden.

21 **Musikalische Akustik** von Dr. Karl L. Schäfer. Mit vielen Abbildgn.

22 **Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach** und **Gottfr. von Straßburg.** Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg in Pr.

23 **Walther von der Vogelweide** mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Professor an d. Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart.

24 **Hans Sachs u. Johann Fischart** nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert v. Dr. Jul. Sahr, Professor am Kgl. Kadettenkorps in Dresden.

25 **Das deutsche Volkslied**, ausgew. und erläutert von Dr. Jul. Sahr, Prof. am Königlichen Kadettenkorps in Dresden.

26 **Physische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen.

27 **Griechische und römische Götter- und Heldensage** von Dr. Herm. Steuding, Professor am Kgl Gymnasium in Wurzen.

28 **Althochdeutsche Litteratur** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen v. Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm.

29 **Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Professor an d. Universität Gießen Mit 130 Abbildungen.

30 **Kartenkunde**, geschichtlich dargest. von E. Gelcich, Direktor d. k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft f. Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abb.

31 **Geschichte d. deutsch. Litteratur** von Dr. Max Koch, Professor a. d. Universität Breslau.

32 **Die deutsche Heldensage** von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Professor an d. Akademie Münster.

33 **Deutsche Geschichte im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberlehrer a. Kgl. Luisengymnasium in Berlin.

36 **Der Cid.** Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Von J. G. Herder. Hrsg. u. erläutert von Prof. Dr. Ernst Naumann i. Berlin.

37 **Unorganische Chemie** von Dr. Jos. Klein i. Waldhof b. Mannheim.

38 **Organische Chemie** von Dr. Jos. Klein in Waldhof b. Mannheim.

39 **Zeichenschule** von Professor K. Kimmich in Ulm. Mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck u. 135 Voll- und Textbildern.

40 **Deutsche Poetik** v. Dr. K. Borinski, Dozent an der Universität München.

41 **Ebene Geometrie** von G. Mahler, Professor der Mathematik am Gymnasium in Ulm. Mit 111 Fig.

Wenden!

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

42 **Urgeschichte der Menschheit** von Dr. Moritz Hoernes, Professor a. d. Universität und Custosadjunkt am k. und k. naturhistor. Hofmuseum in Wien. Mit 48 Abb.

43 **Geschichte des alten Morgenlandes** von Dr. Fr Hommel, Professor an der Universität München. Mit 6 Bildern und 1 Karte.

44 **Die Pflanze**, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert in Rüngsdorf. Mit 96 Abbildungen.

45 **Römische Altertumskunde** v Dr. Leo Bloch, Dozent a. d. Universität Zürich. Mit 8 Vollbildern.

46 **Das Walthariliedl**, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Professor Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar.

47 **Arithmetik und Algebra** von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg.

48 **Beispielsammlung z. Arithmetik u. Algebra**, 2765 Aufgaben, systematisch geordnet, von Dr. Hermann Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums i. Hamburg.

49 **Griechische Geschichte** von Dr. Heinrich Swoboda, Professor an d. deutschen Universität Prag.

50 **Schulpraxis.** Methodik d. Volksschule von R. Seyfert, Schuldirektor in Ölsnitz in V.

51 **Mathemat. Formelsammlung** u. Repetitorium der Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln u. Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, mathem. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung v. O. Th. Bürklen, Professor am kgl. Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 18 Figuren.

52 **Geschichte der römischen Litteratur** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg.

53 **Niedere Analysis** von Professor Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Figuren.

54 **Meteorologie** von Dr. W. Trabert, Dozent a. d. Universität u. Sekretär der k. k. Zentralanstalt für Meteorologie in Wien. Mit 49 Abb. u. 7 Taf.

55 **Das Fremdwort im Deutschen** v. Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig.

56 **Deutsche Kulturgeschichte** v. Dr. Reinh. Günther i. Burgdorf b Bern.

57 **Perspektive** nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion u. Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger, Fachlehrer an der Kunstgewerbesch. i. Magdebg. Mit 88 Abb.

58 **Geometrisches Zeichnen** von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule i. Magdeburg. Mit 282 Abbildungen.

59 **Indogermanische Sprachwissenschaft** von Dr. R. Meringer, Professor a. d. Universität Wien. Mit einer Tafel.

60 **Tierkunde** v. Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Gießen. Mit 78 Abbildungen.

61 **Deutsche Redelehre** von H. Probst, Gymnasiallehrer in München. Mit einer Tafel.

62 **Länderkunde von Europa** v. Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen u. einer Karte der Alpeneinteilung.

63 **Länderkunde der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profilen.

64 **Deutsches Wörterbuch** von Dr. Ferdinand Detter, Professor an der Universität Prag.

65 **Analytische Geometrie d. Ebene** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Figuren.

66 **Russische Grammatik** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag.

67 **Russisches Lesebuch** mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag.

68 **Russisch-deutsches Gesprächsbuch** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag.

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite.

Sammlung Göschen

Musikalische Formenlehre

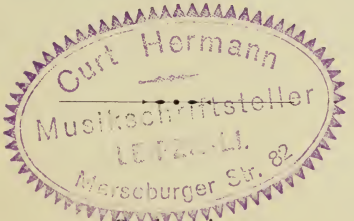
(Kompositionslehre)

von

Stephan Krehl

1. Teil:

Die reine Formenlehre



Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1902

Curt Hermann
Musikschriftsteller
LEIPZIG-LI.
Merseburger Str. 82

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO

Inhaltsübersicht.

		Seite
1.	Die Aufgabe der musikalischen Kompositionslehre	5
2.	Die Bearbeitung der Aufgaben	8
3.	Die Elemente der musikalischen Schreibweise	9
	A. Das Motiv	9
	B. Der kleine Satz	19
	C. Der große Satz	28
4.	Die großen Formen (allgemeiner Ueberblick)	43
5.	Die einteilige Form	44
6.	Die zweiteilige Form	53
7.	Die kleine dreiteilige Form	59
8.	Die strenge Variation	67
9.	Die zusammengesetzte dreiteilige Form	72
10.	Die Rondoform	79
11.	Die Sonatenform	83
12.	Die Uebergangsformen	112
13.	Die Phantasieform	119
14.	Schlußwort	133

Litteratur.

A. Reicha. Traité de haute composition musicale.

A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition.

J. C. Lobe. Lehrbuch der musikalischen Komposition.

S. Jadassohn. Die Formen in den Werken der Tonkunst.

L. Bußler, Formenlehre.

Fr. Skuhersky. Musikalische Formenlehre.

H. Riemann. Katechismus der Kompositionslehre.

E. Prout. Form.

1. Die Aufgabe der musikalischen Kompositionslehre.

Im allgemeinen versteht man unter Kompositionslehre die gesamte Lehre des musikalischen Satzes. Dieselbe beginnt mit der Elementarmusiklehre, berührt die Lehre von der Melodie und vom Rhythmus und giebt endlich, nach Absolvierung der Harmonielehre, der Lehre vom Kontrapunkt Kanon und Fuge, Anleitung zur Gestaltung selbständiger Tonstücke. Dieser letzte Teil, auch als Formenlehre gekennzeichnet, ist recht eigentlich für das Erschaffen von Werken bedeutsam. In ihm besitzen wir den Höhepunkt der Kompositionslehre; alle andern Teile erscheinen nur als Vorstufen dazu. Es ist daher erklärlich, daß im speciellen die Ausdrücke Kompositionslehre und Formenlehre identisch geworden sind. Auch im vorliegenden Buch handelt es sich nur um Besprechung der musikalischen Formenlehre; die anderen Disciplinen, allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, Lehre vom Kontrapunkt u. s. w., werden als bekannt vorausgesetzt. Sind dieselben auch nur als Vorstufen, über welche man zum Gipfel schreitet, anzusehen, so dürfen sie doch keineswegs übersprungen werden. Wer das thut, wird zu Fall kommen oder erschöpft das Ziel erreichen. Langsam voran, sicheren festen Schrittes, das führt hier am besten zum gewünschten Ende. Die großen Meister der Tonkunst sind

uns ein leuchtendes Vorbild, wie nur durch ununterbrochenes Studieren und Ergründen von allen Gebieten etwas Bedeutendes zu stande gebracht werden kann. Wenn wir uns auch an Begabung mit jenen nicht messen können, an Fleiß und Ausdauer brauchen wir nicht hinter ihnen zurückzustehen.

Das Studium der Formenlehre ist natürlich zunächst für den angehenden Komponisten von der größten Bedeutung. Doch soll sich auch jeder, der sich mit Musik befaßt, ohne Komponist zu sein, eine Kenntnis der Kompositionslehre verschaffen. Ein Kunstwerk verstehen, heißt erkennen, wie dasselbe gebildet ist, wie sich bis in alle Einzelheiten seine Gestaltung zeigt. Wer ein Musikstück vollkommen vortragen will, muß dasselbe verstehen, ja muß von der Art desselben so durchdrungen sein, daß er sich ganz in dem Vortrag des Stückes hingiebt, als ob die Komposition in dem Augenblick neu in ihm entstünde. Natürlich wird das nicht möglich sein ohne Sinn für Musik. Der Sinn allein aber genügt nicht; er muß geschärft und ausgebildet sein. Auch dieses Ziel erstrebt die Kompositionslehre.

Die scheinbar so außerordentlich mannigfaltigen Formen in den Werken der Tonkunst lassen sich unschwer auf wenige Grundformen zurückführen. Alle Veränderungen und Abweichungen in Einzelheiten können bestimmte charakteristische Grundzüge nicht verwischen. Die Erkenntnis derselben ermöglicht eine verhältnismäßig einfache Gliederung des gesamten Materials.

Durch die hervorragendsten Vertreter der klassischen Zeit (Bach bis Beethoven) sind im wesentlichen die Formen der Musik festgestellt worden. Der Inhalt, mit welchem

die Formen ausgefüllt werden, wechselt je nach der Veranlagung des Komponisten, man möchte sagen je nach der Zeit, in welcher derselbe lebt. Obwohl im 19. Jahrhundert öfters Versuche gemacht worden sind, die Form zu durchbrechen oder doch wenigstens umzubilden, sind nennenswerte Erfolge nicht erzielt worden. Fast immer hat man sich bei dem Bestreben, etwas Neues zu schaffen, von der eigentlichen, der absoluten Musik entfernt und der Programmmusik in die Arme geworfen. Es ist klar, daß Werke dieser Richtung auch eine Form haben müssen. Von Fall zu Fall ist sie jedoch verschieden; denn sie wird durch das Programm allein bestimmt. Hier wirkt ja die Musik zunächst nicht durch sich, sondern durch die Idee, welche ihr untergeschoben ist. Sie dient nur zur Illustration eines Vorganges, zur Schilderung einer Persönlichkeit oder gar zur Erläuterung eines philosophischen Problems. An anderer Stelle wird das Nötige hierüber gesagt werden. Zunächst beschäftigen uns vorwiegend die Formen derjenigen Musik, welche ohne Zuhilfenahme von Vorstellungen oder ohne Verbindung mit anderen Künsten nur durch sich und an sich wirkt, d. h. der absoluten Musik.

Die Formenlehre gliedert sich in zwei Teile. Der erste davon: die „reine Formenlehre", zeigt an, wie musikalische Gedanken anzuordnen sind, damit aus ihnen ein einheitliches, logisches Tonstück entsteht. Der zweite Teil: die „angewandte Formenlehre", führt aus, wie diese allgemein entwickelten Formen in den im Lauf der Zeit entstandenen speciellen Tonstücken verwendet werden. Das vorliegende Buch nun behandelt die reine Formenlehre. Ein weiterer Band wird sich mit der angewandten Formenlehre beschäftigen.

2. Die Bearbeitung der Aufgaben.

Bei dem Kompositionsunterricht ist großer Wert auf die Art und Weise der Ausarbeitung der Aufgaben zu legen. Der Schüler kann sich nie genug thun in Versuchen auf allen Gebieten. Er kann aber auch nie oft genug ein einzelnes Feld bearbeiten. Es ist sicher, daß nur der, welcher sich unablässig übt, in den Stand gesetzt wird, die Form zu beherrschen. Nur, wer die Form beherrscht, besitzt auch die Freiheit, sich in derselben auszusprechen. Um nun diese Beweglichkeit und Vielseitigkeit zu fördern, ist es dringend notwendig, stets Neues zu schaffen. Wenn manche Lehrbücher verlangen, daß bei späteren Arbeiten frühere Verwendung finden sollen, so scheint das nicht ratsam. Auch für die kleinsten Formen Beispiele aus den größten Werken anzuführen ist unstatthaft. Bei einem kleinen Lied, einem kleinen Klavierstück, wird Harmonie, Rhythmus u. s. w. anders sein, als bei einer Symphonie. Man muß daher stets beobachten, daß Form und Inhalt sich decken. Um das Gefühl für die Kraft einer Idee zu vertiefen, den Blick für ihre Verwendbarkeit zu schärfen, muß man in unablässiger Arbeit vielseitig in den Ausdrucksmitteln sein. Die Versuche sollen deshalb nicht nur als Kompositionen für Klavier, Streich- und Blasinstrumente eingerichtet werden, auch der Satz für Singstimmen, Solo und Chorstimmen, hat abwechselnd Berücksichtigung zu finden. Anders ist die Art, sich im Streichquartett auszusprechen, anders im Klaviersatz. Das alles will geübt, gelernt sein.

Zum Schluß sei dringend dazu aufgefordert, sich nicht mit den wenigen Musterbeispielen, welche in diesem Buch

angeführt sind, zu begnügen, sondern aus den Werken aller Zeiten und aller Richtungen zahlreiche andere Beweisstücke für jede Form herauszusuchen. Die sorgfältige Analyse derselben kann zum tieferen Eindringen in das Verständnis der Kunst nur förderlich sein. Nur wer mit der Entwicklung unserer herrlichen Tonkunst ganz vertraut ist, wer mit ihr hinauf zu den sonnigen Höhen hat steigen können, die sie schon erreicht hat, wird im stande sein, etwas Ordentliches zu leisten. Hat ihm Gott eine hervorragende Begabung verliehen, dann wird auch er dazu berufen sein, die Kunst zu fördern und etwas Neues und Bleibendes zu schaffen.

3. Die Elemente der musikalischen Schreibweise.

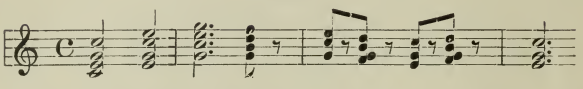
A. Das Motiv.

Eine Folge von Harmonien wird für uns nur dadurch verständlich, daß wir ihren Zusammenhang empfinden. Derselbe besteht in der Zugehörigkeit der Klänge zu einer Einheit, welche wir als Tonart bezeichnen. Mittelpunkt der Tonart ist der tonische Dreiklang. Einem Dreiklang kann die besondere Bedeutung als Tonika nur durch die Verbindung mit anderen Klängen bestätigt werden. Gehört doch ein Dreiklang an sich einer Reihe von Tonarten an! Der Klang c e g kommt beispielsweise in den Tonarten C dur, F dur, G dur, E dur, H dur, A moll, D moll, E moll, F moll, H moll, G moll vor. Bisweilen wird allerdings ein Klang auch allein durch mehrmalige Wiederholung als Tonika angedeutet. Bei länger ausgeführten Musikstücken wird aber einem derartigen Festhalten eines Klanges stets ein mehrmaliger Wechsel mit

einer charakteristischen Dissonanz zur Vergewisserung über die Tonart folgen.

L. v. Beethoven C moll-Symphonie letzter Satz:

1.*



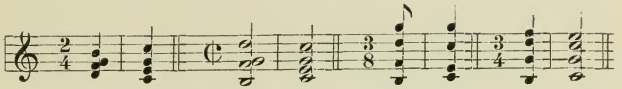
Charakteristische Dissonanzen sind die aus Unter- und Ober-Dominante gebildeten Klänge. Ihr mehrmaliges Auftreten ist von Haus aus nicht erforderlich. In einfachster Art und Weise genügt beispielsweise die Folge von g h d f und c e g, um letzteren Klang als tonischen Dreiklang festzustellen. Bei dieser Klangfolge wird aber nun nicht nur c e g als Tonika erscheinen, sondern es wird auch die Empfindung vorhanden sein, daß dieser Klang der Ruhepunkt ist, nach welchem der vorhergehende hinstrebt, daß er der Tonangebende ist, welcher die Herrschaft behält. Der erhöhte Wert, die Betonung des zweiten Klanges wird dadurch zum Ausdruck gebracht, daß vor denselben in der Notenschrift ein Taktstrich gesetzt wird. Beide Klänge zusammen bilden einen Takt; der erste wird der Auftakt (leichter Taktteil), der zweite der Volltakt (schwerer Taktteil) genannt. Sind beide Klänge von gleicher Dauer, so bilden sie einen zweiteiligen Takt (2a und b). Ist der Volltakt nocheinmal so lang als der Auftakt, so entsteht ein dreiteiliger Takt (2c und d).

---

* Um Platz zu sparen, werden die meisten Beispiele nur im harmonischen Auszug oder gar in der Melodie allein abgedruckt. Der Schüler hat stets bei Beispielen aus der Litteratur die vollständige Ausführung nachzuschlagen, oder in andern Fällen selbst am Klavier die Harmonie zu ergänzen.

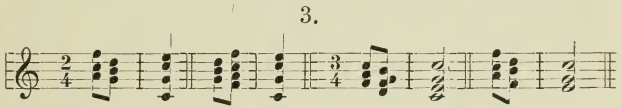
2.

a. b. c. d.



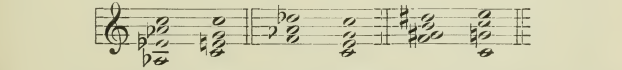
Die vorbereitende Dissonanz setzt sich aus zwei Dreiklängen zusammen — g h d f aus g h d und f a c —; die Möglichkeit, diese Accorde nacheinander erklingen zu lassen, bietet eine günstige Gelegenheit, den Auftakt abwechslungsreicher zu gestalten.

3.



Aus der Harmonielehre ist bekannt, daß der Unterdominantklang auch ein Mollklang sein kann, daß ferner für die Hauptklänge die Parallelklänge, Leittonklänge, sogar entferntere Wechselklänge einführbar sind, so daß schon eine kleine Bildung mit zwei Klängen eventuell verschiedenartigste Harmonie besitzt. Zum C dur-Dreiklang kann beispielsweise in folgenden Arten geschlossen werden.

4.

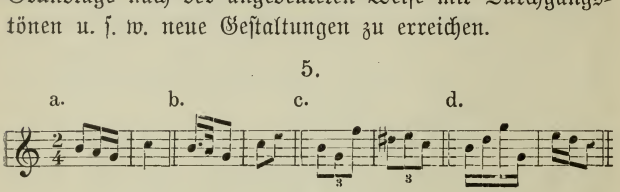


Auf solcher harmonischer Grundlage ist die Einführung aller Arten durchgehender Noten, Wechselnoten, Rhythmen, Verzierungen u. s. w. erwünscht, um eine möglichst eigenartige und markante Gestaltung des Auftaktes zu erreichen.

Der Volltakt wird weniger häufig vielnotig sein. Nachschlagende Accordtöne und Vorhalte werden hier die größte Rolle bei der Variierung spielen.

Greifen wir noch einmal auf die einfachste harmonische Bildung, Beispiel 2a, zurück, und versuchen wir, auf dieser Grundlage nach der angedeuteten Weise mit Durchgangstönen u. s. w. neue Gestaltungen zu erreichen.

5.



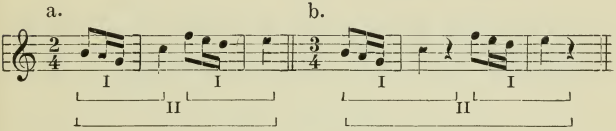
u. s. w.

In den einzelnen Teilen von No. 5 treten uns nun schon kleine Gebilde entgegen, welche bestimmter charakteristischer Merkmale (Wechsel des Klanges, Wechsel der Tonhöhen, Wechsel der Betonung u. s. w.) nicht entbehren. Es entsteht jetzt die Frage, ob die Merkmale genügend sind, um diese Gebilde als diejenige Elementarform zu kennzeichnen, aus welcher alle größeren Gestaltungen sich entwickeln. Was verlangen wir von einer solchen grundlegenden Elementarform? Durchaus Selbständigkeit! Es darf kein Zweifel über die Natur des Taktes bestehen. In dieser Beziehung ist die Selbständigkeit der unter No. 5 angeführten Bildungen nur eine bedingte. Wenn auch mit gutem Willen beim Anhören ein zweizähliger Takt empfunden wird, so kann doch vollkommene Gewißheit über die Art des Taktes erst durch eine Folge gegeben werden. Man betrachte nur die unter 6a, b, c angegebenen Tonreihen, um zur Einsicht zu gelangen, wie leicht Zweifel entstehen können.

6.

Die Wiederkehr eines schweren Taktteiles allein wird vollständige Sicherheit geben, so daß beim Anhören von 7a und 7b eine Verwechslung der Taktart nicht mehr möglich ist.

7.



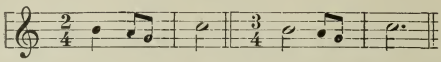
Daraus folgt für uns: Um eine Tonreihe zu erhalten, welche durchaus selbständig ist, bedarf es zweier schwerer Taktteile. Dieselben stehen in gleichem Verhältnis wie die Taktteile zu einander. Es giebt nicht nur leichte und schwere Taktteile, sondern auch leichte und schwere Takte. Die Bildung mit einem wirklichen Schwerpunkt, d. h. schweren Takt, nennen wir Motiv. Die kleinere Zusammenstellung mit einem schweren Taktteil ist als Unterteilungsmotiv zu bezeichnen. Füllt dasselbe gerade einen Takt aus, so heißt es Taktmotiv. In 7a und b ist I ein Taktmotiv, II das eigentliche Motiv, welches sich aus zwei Taktmotiven zusammensetzt.

Das wirkliche Motiv entsteht nun aber nicht nur durch Wiederholung eines Taktmotives. Auch die Erweiterung des letzteren führt zum gleichen Ziel. Nehmen wir die unter 7a und b angedeuteten Tonreihen und vergrößern die Werte der Auftakts- und Volltaktsnoten unter

Beibehaltung derselben Taktart, so werden sich die unter 8 angeführten Motive ergeben.

8.

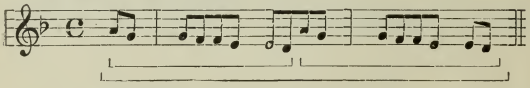
a. b.



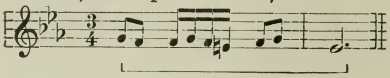
Als Beleg aus der Litteratur für die bisher besprochene Art der Motivbildung folgen unter 9 zwei Stellen aus Beethovens Werken.

9.

a. Beethoven op. 31 Nr. 2, I.



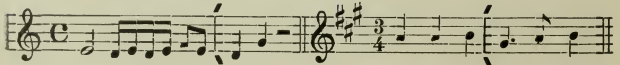
b. Beethoven op. 31 Nr. 3, I.



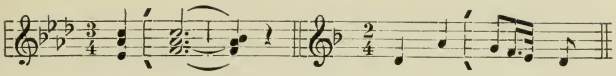
Die bisher angenommene harmonische Grundlage, Dominante-Tonika, ist nun keineswegs allein denkbar. Da das Motiv nur Teil eines größeren Ganzen ist, wird jede Art harmonischer Folge in demselben enthalten sein können. Statt von einer Dominante zur Tonika wird von der Tonika zur Dominante gegangen (10 a—c). Sogar ein kleiner Kreislauf in Form von Folge der Tonika, Dominante und Tonika findet sich bisweilen (10 d, e). Daß schließlich auch Motive auftreten, welche die Tonika nicht berühren oder modulieren, ersehen wir aus 10 f—i.

10.

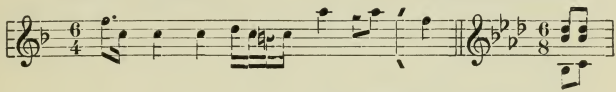
a. Beethoven op. 2. b. Carey.



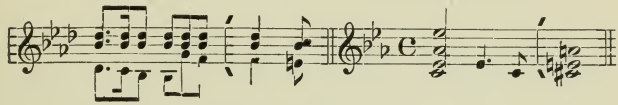
c. Schubert op. 94, 6. d. Beethoven op. 28.



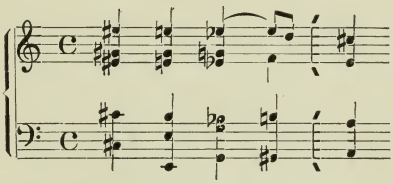
e. Wagner. Tristan. f. Schumann op. 12.



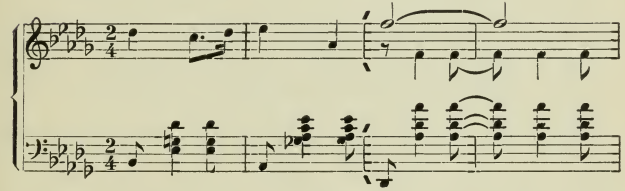
g. Wagner. Tristan.



h. Wagner. Siegfried.



i. Schumann op. 12.

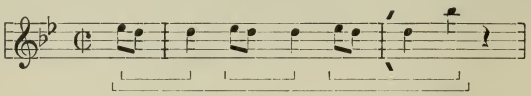


Die wirklich schweren Taktteile sind durch [angekündigt. In dem letzten Beispiel (10i) finden wir ein Motiv, welches sich nicht nur über zwei, sondern sogar

über vier Takte erstreckt. Die ganzen Takte sind dabei als Zählzeiten anzusehen.

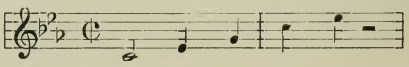
Sehr häufig geben die Unterteilungsmotive dem Hauptmotiv das charakteristische Gepräge. So findet sich in Mozarts G moll-Symphonie folgendes Motiv:

11.



in welchem die Unterteilung eine hervorragende Rolle spielt. Außerdem besitzt dieses Beispiel eine Eigentümlichkeit, die wir an den früheren Motiven nicht bemerken konnten: die Harmonie wechselt nicht. G moll bildet die Grundlage des ganzen Motivs. Schwierig ist in solchem Fall die Erkenntnis, welches Auftreten des tonischen Dreiklangs mit dem wirklichen Schwerpunkt zusammenfällt. Der erste wie der zweite kann der schwere Takt sein. Fassen wir ein anderes Motiv, welches gleichfalls die Harmonie nicht wechselt, ins Auge. Der Anfang von Mozarts C moll-Klaviersonate ist unter 12 notiert.

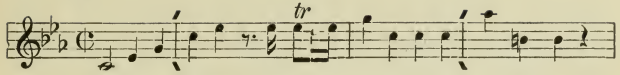
12.



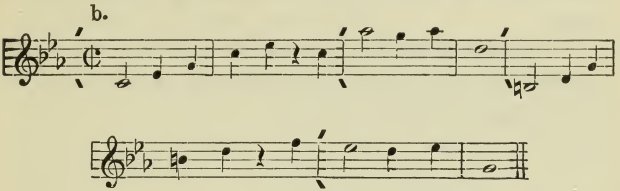
Hier ist von vornherein nicht zu unterscheiden, ob das c des ersten oder des zweiten Taktes den wirklichen Schwerpunkt hat. Die weitere Entwicklung allein kann sicheren Aufschluß darüber geben. Unter 13a ist die Weiterführung, wie sie bei Mozart steht, wiedergegeben; 13b bringt eine andere, denkbare Fortsetzung.

13.

a.



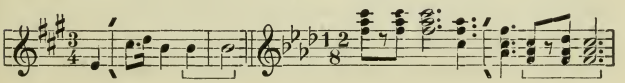
b.



Die Fortführung stellt fest, daß durch den Hauptharmoniewechsel in 13a der zweite und vierte Takt, in 13b dagegen der erste, dritte u. s. w. Takt schwere Takte sind. Wir sehen, von welch hoher Bedeutung der Harmoniewechsel für die schweren Taktteile ist. Wir beobachten zu gleicher Zeit aber auch in 13b eine Ausgestaltung des wirklichen Schwerpunktes, die in dieser Reichhaltigkeit für uns etwas Neues ist. An sich ist mit dem Auftreten des Hauptschwerpunktes das Wichtigste von dem, was sich in einem Motiv aussprechen soll, gesagt. Vielnotige Volltakte finden sich daher auch entschieden seltener vor. Tritt nun doch nach dem Hauptschwerpunkt noch ein Unterteilungsmotiv auf, so liegt ihm meist die Aufgabe ob, ein Metrum zu ergänzen. Die Bezeichnung „Ergänzungsmotiv" erscheint daher in solchem Fall nicht unangebracht.

14.

a. Chopin op. 28 Nr. 7. b. Heller op. 46 Nr. 28.

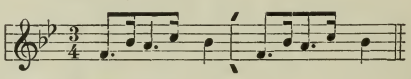


In Beispiel 14a und b findet sich an der mit einer Klammer bezeichneten Stelle ein Ergänzungsmotiv. Wie jedes Unterteilungsmotiv kann auch das Ergänzungsmotiv im weiteren Verlauf eines Stückes große Bedeutung erlangen.

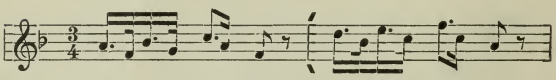
Specielle Erwähnung verdienen noch diejenigen Taktmotive, deren Höhepunkt nicht mit dem Schwerpunkt des Taktes zusammenfällt (15a, b).

15.

a. Wilm op. 8 Nr. 2.



b. Mozart VIII. Sonate.



In 15a liegt der Schwerpunkt des Taktmotives auf dem dritten Viertel, in 15b auf dem zweiten Viertel. Auch hier ist dann der erste Takt gegenüber dem zweiten als leichter anzusehen. Der weitere Verlauf beider Stücke bestätigt diese Annahme der Schwerpunktsverteilung.

Auf Seite 13 war als Hauptbedingung für ein Motiv das Vorhandensein eines wirklichen Schwerpunktes verlangt worden. Nachdem wir nun eine Anzahl von Motiven betrachtet haben, können wir die Erklärung des Motivs durch Aufzählung aller charakteristischen Merkmale ergänzen. Dreierlei hebt sich ohne weiteres hervor: 1) Die melodische Bewegung, d. h. der Wechsel von hohen und tiefen Tönen, und die damit verbundene Harmonie; 2) die rhythmische Gestaltung, d. h. der Wechsel von kurzen und

langen Tönen; 3) die Lage des Schwerpunktes und damit verbunden der Wechsel des Stärkegrades. Im Bewußtsein dieser speciellen Merkmale und Eigentümlichkeiten kann es nicht schwer fallen, in allen nur möglichen Kompositionen die Motive aufzusuchen.

Aufgabe: Nachdem an zahlreichen Beispielen aus der Litteratur die Reichhaltigkeit der Motivbildung erwiesen ist, hat sofort das selbständige Schaffen von neuen Motiven zu beginnen. Es genügt, wenn die Aufgaben in dieser Abteilung im Klaviersatz gelöst werden. Keineswegs aber darf der Nutzen, welcher aus der Uebung in der Motivbildung gezogen wird, gering angeschlagen werden. Mancher junge Komponist thäte besser, anstatt symphonische Dichtungen philosophischen oder socialpolitischen Inhalts zu schreiben, erst einmal mit Ausdauer die Elemente der musikalischen Formengebung zu studieren. Wer die Grundregeln einer Sprache nicht gelernt hat, wird leicht stottern. Und in der musikalischen Sprache wird jetzt gar viel gestottert!

Man versäume es also nicht, verschiedenartigste Motive zu erfinden und dabei Harmonie, Melodie und Rhythmus mit besonderer Sorgfalt zu handhaben.

B. Der kleine Satz.

Während für die kleinste Form ziemlich einheitlich die Bezeichnung Motiv verwendet wird, sind für die größeren Bildungen eine Reihe von Benennungen eingeführt. Bald wird ein Abschnitt hier mit Phrase, dort mit Thema, hier mit Satz, dort mit Halbsatz, hier mit Periode, dort mit Melodie bezeichnet. Am zweckmäßigsten erscheint es,

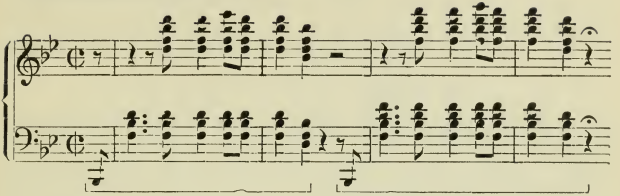
die Einteilung so geschehen zu lassen, daß ein selbständiges Stück mit zwei wirklichen Schwerpunkten einen kleinen Satz, mit vier (eventuell auch mehr) Schwerpunkten einen großen Satz darstellt. Vorzugsweise werden wohl kleine und große Sätze nur Teile eines größeren Ganzen sein. Für diesen Fall werden sie, wenn sie eine wesentliche Rolle spielen, als Themen bezeichnet. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß namentlich die großen Sätze als eigene Stücke Verwendung finden.

Die Weiterbildung vom Motiv zum Satz geschieht derart, daß entweder das erste Motiv — wenn auch in veränderter Gestalt — wiederkehrt oder dem ersten Motiv ein neues zweites gegenübertritt. Die Harmonie wird sich je nach dem Zweck richten, zu welchem der Satz ausgesprochen wird. Wenn letzterer durchaus selbständig ist, allein steht, so wird er auch eine abgeschlossene harmonische Grundlage haben müssen. Setzt sich das Stück dagegen fort, so kann die harmonische Frage gewissermaßen offen bleiben und erst durch die Folge gelöst werden (man denke an die Leitmotive Wagner'scher Werke).

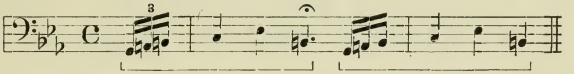
Das Motiv kann wiederkehren, d. h. die rhythmische Bewegung kann wiederholt werden. Das zweimalige unveränderte Auftreten ein und desselben Motivs stellt keine selbständige Weiterbildung dar. Es wird lediglich der Eindruck einer Bekräftigung erzielt. In ähnlicher Art haben wir ein solches Zusammenfassen zweier gleicher Glieder zu einem Hauptglied schon bei den Taktmotiven bemerkt. Auch hier werden zwei gleiche Motive wie ein Motiv höherer Ordnung wirken. Selbst kleine Varianten, wie sie sich in Beispiel 16a finden, spielen dabei keine Rolle.

16.

a. Beethoven op. 106.

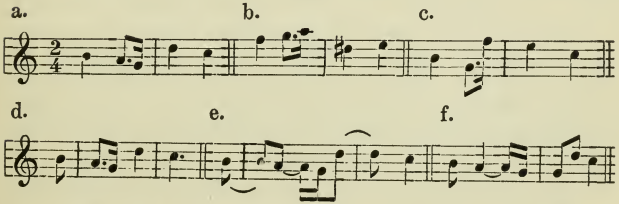


b. Beethoven op. III.



Die Gegensätzlichkeit ist zur Erreichung eines höheren Gebilde unbedingt erforderlich. Zu diesem Zweck muß entweder die melodische Bewegung oder die harmonische Grundlage gewechselt werden. Eine solche Veränderung wird ohne Schaden für das Wiedererkennen des Motivs stets vorgenommen (17 b, c). Eine Veränderung des Rhythmus und eine Verschiebung des Schwerpunktes, bedingt durch Umstellung des Motives im Takt, entstellen allein dasselbe bis zur Unkenntlichkeit (17 d—f).

17.



Wie schon Seite 20 angedeutet, braucht ein Motiv aber nicht wiederholt zu werden. Es kann ebensogut dem

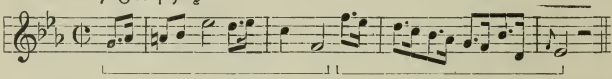
ersten ein neues zweites gegenübertreten. Als Schema für den kleinen Satz ergeben sich demnach folgende zwei Möglichkeiten:

I. Motiv: 1—1.
II. Motiv: 1—2.

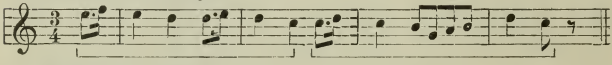
In beiden Fällen kann Motiv 1 wie 2 aus Taktmotiven gebildet sein. Die strenge Gliederung in solche Unterabteilungen wird vorzugsweise nur in dem einen Abschnitt stattfinden. Meist werden wir es in dem andern mit einem enggeschlossenen Glied zu thun haben. Beispiele sollen die verschiedenen Möglichkeiten des Aufbaues erläutern.

18.

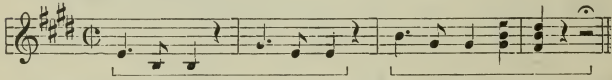
a. Weber, Freischütz.



b. Himmel, an Alexis.



c. Beethoven, Fidelio.

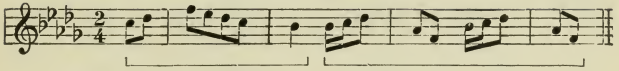


Alle drei unter No. 18 angeführten Sätze zeigen denselben Aufbau. Motiv 1 tritt zweimal, wenigstens mit ähnlicher charakteristischer Unterteilung, auf. Das erstemal beobachten wir strenge Trennung in Taktmotive, das zweitemal ein inniges Zusammenschließen zu einem Glied.

Auch die umgekehrte Anordnung kommt mitunter vor: erst geschlossenes Glied, dann Zerlegung in Unterabteilungen (19).

19.

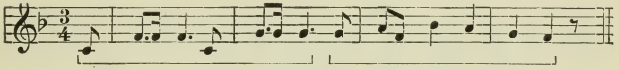
Schumann, Bilder aus Osten op. 66.



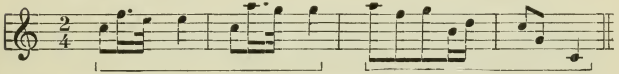
In No. 19 haben wir nun schon ein Beispiel, in welchem der zweite Abschnitt in der Motivbildung von dem ersten verschieden ist. Natürlich kann ebensogut, wenn Motiv 1 in Taktmotive zerfällt, demselben ein neues Motiv 2 gegenübergestellt werden (20 a, b).

20.

a. Volkslied.



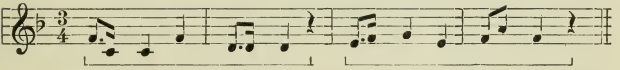
b. Weber, Preciosa.



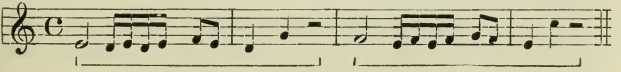
In Betracht zu ziehen ist ferner die Möglichkeit, daß das erste Motiv sich nicht streng in Taktmotive gliedert. Für diesen Fall ist in gleicher Weise die Wiederkehr des Motives zulässig (21 a, b, c).

21.

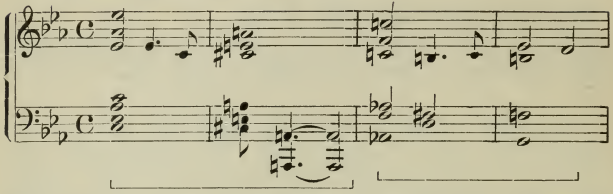
a. Studentenlied.



b. Beethoven op. 2.



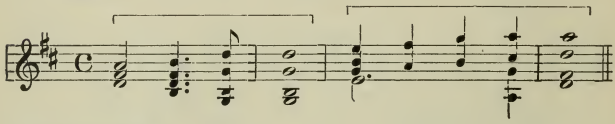
c. Wagner, Tristan.



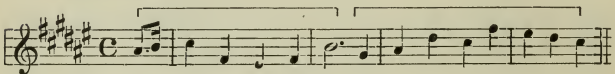
Oder aber, es stehen sich auch hier zwei völlig verschiedene Motive gegenüber (22 a, b).

22.

a. Amen.



b. Beethoven op. 78.



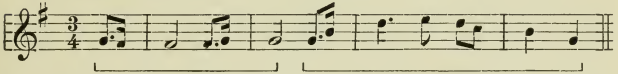
Betrachten wir im Zusammenhang die melodische Zeichnung der angeführten Sätze etwas genauer, um unser Empfinden für den Charakter und die Schönheit der Melodien zu vertiefen. Es ist wohl wahr, daß man nicht lernen kann, nach gegebenen Regeln schöne Melodien zu schreiben. Das bleibt am Ende doch Sache der Begabung. Der Geschmack dafür kann und muß aber gebildet werden. Zu diesem Zweck empfiehlt es sich, ununterbrochen auf alle Eigentümlichkeiten zu achten, zu verfolgen, wie die Melodie steigt, wie sie fällt u. s. w.

In den angeführten Sätzen aus der Litteratur läßt sich konstatieren, daß der zweite Abschnitt eine Steigerung

in melodischer Hinsicht bevorzugt. Verfolgt das erste Motiv eine steigende Tendenz, so liebt das zweite in der Höhe jenes durch eine Spitze der gesamten Melodie zu überbieten (Beispiel 18c und 22a). Ist andererseits entschiedene Neigung vorhanden, anfangs nach abwärts zu gehen, so kann der zweite Abschnitt durch weiteres Sinkenlassen der Melodie auch hier eine Steigerung der Wirkung erzielen (Beispiel 18b und 21c). Enthält das erste Motiv zu gleicher Zeit eine fallende und eine steigende Unterabteilung, so wird das zweite als Gegenstück eine steigende und eine fallende bringen (23).

23.

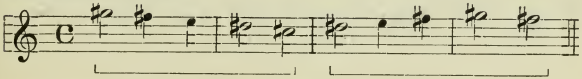
Beethoven op. 49.



Unter No. 24 ist dann noch ein Beispiel angegeben, in welchem die ganze erste Hälfte fällt, während die zweite steigt.

24.

Beethoven op 53.

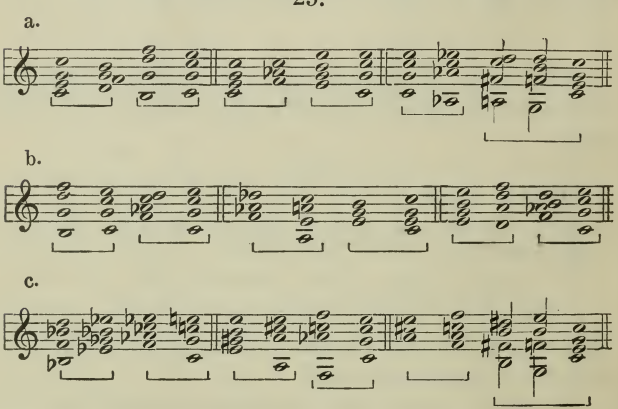


Diese wenigen Andeutungen mögen genügen, um den Schüler zum weiteren scharfen Beobachten der melodischen Eigentümlichkeiten anzuregen.

Schließlich sollen noch einige Bemerkungen über die Harmonie, wie sie in den kleinen Sätzen benutzt wird, Platz finden. Aus der geringen Zahl angeführter Beispiele läßt sich wohl schon ersehen, wie viel Abwechslung in

den Harmonien vorhanden sein kann. Bei weiterer Umschau in der Litteratur wird sich die Zahl der Möglichkeiten, die Klänge anzuordnen, um ein Beträchtliches vergrößern. Als nächstliegende Folge ist auch hier, wie ganz zu Anfang bei der Motivbildung diejenige von Dominante und Tonika anzusehen. In beiden Motiven kann die Dominante beginnen und die Tonika schließen; für einen alleinstehenden, abgerundeten Satz ist es dann ebenso statthaft, daß in der ersten Hälfte von Tonika zur Dominante gegangen wird, und in der zweiten Hälfte die Rückkehr von da zur Tonika erfolgt. Als Dominante kann sowohl die Ober- wie die Unterdominante genommen werden, oder auch als deren Stellvertretung der Parallelklang u. s. w.

25.



Unter 25a sind Beispiele für Ausgang von der Tonika, unter 25b für Ausgang von der Dominante oder deren Stellvertretung angeführt; 25c enthält Modula-

tionen. In allen drei Fällen wird mit der Haupttonika geschlossen. Je nach Bestimmung des Satzes kann zum Abschluß auch eine Dominante oder deren Stellvertretung genommen werden.

Aufgabe: Zahlreiche kleine Sätze sind unter Berücksichtigung der verschiedenartigsten Harmonie und des mannigfaltigsten Rhythmus zu bilden. Der melodischen Gestaltung ist dabei stets die größte Aufmerksamkeit zu schenken. Daß zunächst und der Hauptsache nach die in allen Einzelheiten einfacheren Bildungen zu bevorzugen sind, ist geboten. Das Einfachste ist das Natürlichste und Natürlichkeit das Beste. Einzelne Fälle verlangen freilich eine raffiniertere Ausgestaltung, Begleitungen von Liedern u. s. w. müssen zur Verstärkung des Ausdrucks bisweilen zu ungewohnten Mitteln greifen. Es ist also notwendig, für alle Fälle gerüstet zu sein. Daher übe man zum Schluß auch ungewohnte und kompliziertere harmonische und rhythmische Wendungen. Es ist ratsam, die kleinen Sätze nicht nur für Klavier, sondern auch für Streichinstrumente, Blasinstrumente und Chorstimmen zu komponieren. Hier bietet sich eine günstige Gelegenheit, schrittweise den Umfang und die Eigenart der verschiedenen Orchesterinstrumente kennen zu lernen. Bei Anwendung des Chorsatzes lege man als Text etwa das Kyrie eleison oder das Halleluja zu Grunde. Das Nähere über den Charakter und die Verwendbarkeit der Orchesterinstrumente schlage man in der „Instrumentationslehre" (Sammlung Göschen) nach. Eine Charakteristik der Singstimmen wird die angewandte Formenlehre geben. Erfordert doch die Gesangskomposition, die Melodiebildung zu Texten, ein ganz besonderes Studium.

C. Der große Satz.

Eine Bildung mit vier wirklichen Schwerpunkten wird als großer Satz bezeichnet. Derselbe ist in gleicher Art eine Weiterbildung aus dem kleinen Satz, wie der letztere eine Weiterbildung aus dem Motiv darstellt: zwei kleine Sätze ergeben den großen Satz. Für den Fall, daß diese beiden in der Anlage einander entsprechen, werden sie auch speciell als Vordersatz und Nachsatz hervorgehoben. Manche der großen Sätze, namentlich solche, welche stärker modulieren, weisen aber einen derartigen einheitlichen Zug auf, daß von einem Zerfallen in zwei Halbsätze, welche sich gegenüberstehen, nicht die Rede sein kann. Dann bleibt nur das Zerlegen in die Hauptmotive übrig. Dieselben sind auch hier entweder einander ähnlich oder im Charakter durchaus voneinander verschieden. Vier Hauptmöglichkeiten der Motivzusammenstellung sind vorhanden:

A. Motiv: 1—1—1—1.
B. Motiv: 1—2—1—2.
C. Motiv: 1—2—3—1.
D. Motiv: 1—2—3—4.

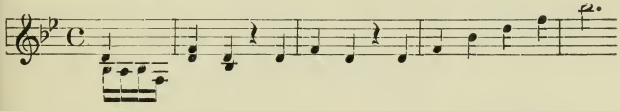
Dazu ist zu bemerken, daß bei der zweiten wie bei der dritten Gruppe Umstellungen der Motive jederzeit vorkommen. Unter B geschieht die Anordnung ebensogern als: 1—2—1—1 oder: 1—2—2—2. Gleicherweise unter D als: 1—2—3—2 oder: 1—2—3—3. Vorschriften über den Aufbau der Motive bestehen nicht. Es ist ebensogut statthaft, die Motive großzügig zu bilden als sie in Unterabteilungen zerfallen zu lassen, wenn sich auch wohl verhältnismäßig selten alle vier Hauptmotive in Taktmotive sondern. Das Bestreben, die Teile der einen Hälfte

mehr aneinander anzuschließen, wenn diejenigen der andern Hälfte sich trennen, wird sich im großen Satz gleicherweise wie im kleinen bemerkbar machen. Unter No. 25 waren Harmonieverbindungen für den kleinen Satz angedeutet worden. Dieselben sind auch hier für die größeren Bildungen anwendbar, und zwar derart, daß die dort mit Klammern angeführte Harmonie für das Motiv wie für den ganzen Halbsatz Geltung erlangt.

Andere harmonische Anordnungen sind natürlich gleichfalls denkbar. Findet sich doch sehr häufig im Anfang ein längeres Verweilen auf der Tonika derart, daß das Motiv 1 ausschließlich den Hauptdreiklang enthält und erst die Folge den Wechsel bringt. Ja sogar der ganze erste Halbsatz kann allein auf dem tonischen Dreiklang aufgebaut sein (26).

26.

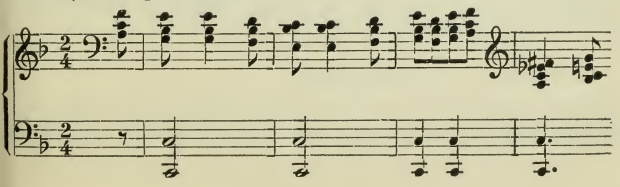
Beethoven op. 28. I.



Auch herrscht wohl eine Zeit lang eine Dominantharmonie in dieser Weise vor (27).

27.

Beethoven op. 47. II.



Einer so gleichmäßigen Anfangsharmonie folgt gern ein häufiger Klangwechsel als Gegenstück.

Der Abschluß der Halbsätze erfordert eine specielle Beachtung. Bei Annahme, daß der Satz mit der Tonika endet, kann der Vordersatz sowohl auf der Tonika wie auf einer der Dominanten und deren Stellvertretung aufhören. Folgt dem Satz noch eine weitere Bildung, so ist Tonikaabschluß nicht erforderlich; einfache Halbschlüsse oder Trugschlüsse deuten dann auf etwas Kommendes hin.

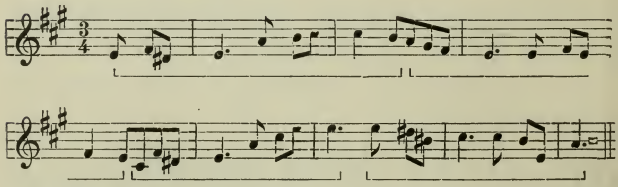
Die Frage nach der Modulation ist dahin zu beantworten, daß sowohl innerhalb der Halbsätze, wie auch beim Abschluß derselben eine neue Tonika eingeführt werden kann.

Für die auf Seite 28 angedeuteten Möglichkeiten der Motivzusammenstellung sollen zunächst einige Beispiele angegeben werden, nach deren Kenntnisnahme es kaum schwer fallen dürfte, aus der Litteratur weitere Muster auszusuchen.

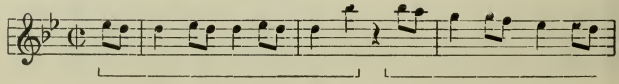
28.

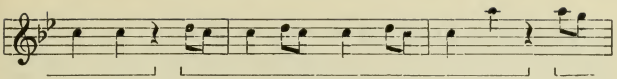
A. Motiv: 1 — 1 — 1 — 1.

a. Schubert op. 53. II.

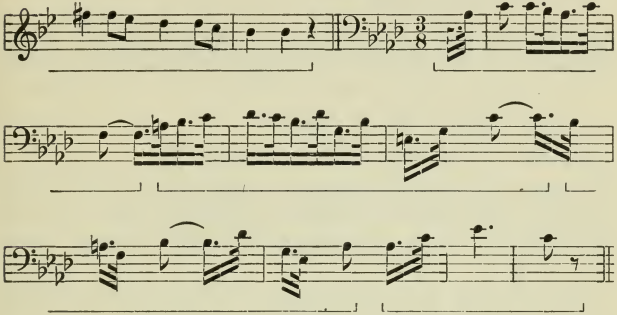


b. Mozart, G moll-Symphonie.





c. Beethoven, C moll-Symphonie.

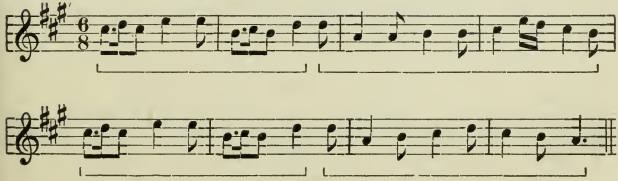


Ferner: Beethoven op. 2 No. 2 Scherzo Takt 1—8; Mozart „Komm lieber Mai und mache"; Nägeli „Freut euch des Lebens". Bisweilen ist ein Motiv nicht ganz streng nachgeahmt. Solange aber der Grundcharakter gewahrt bleibt, liegt keine Notwendigkeit, von einer Neubildung zu sprechen, vor.

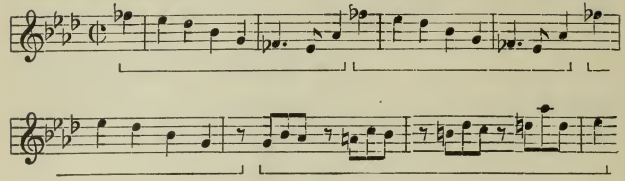
29.

B. Motiv: 1 — 2 — 1 — 2.

a. Mozart, A dur-Sonate.



b. Beethoven, op. 2 Nr. 1.

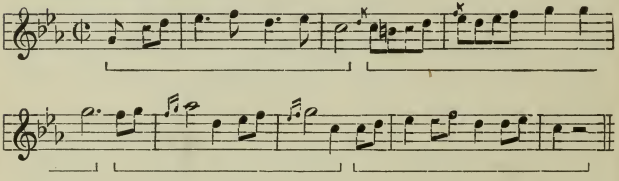


In ähnlicher Weise gebildet:
Volkslied: „den lieben langen Tag."
Mozart: C moll-Klaviersonate 1. Satz Takt 1—8.
Wagner: Pilgerchor aus dem Tannhäuser Takt 1—8.
Mendelssohn: A moll-Symphonie 1. Satz. Allegro Takt 1—8.

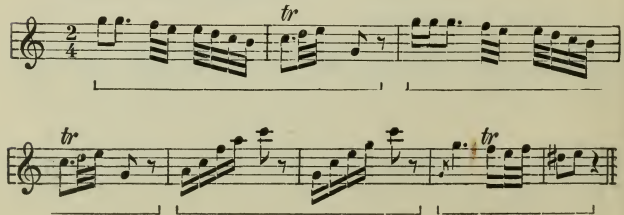
30.

C. Motiv: 1 — 2 — 3 — 1.

a. Beethoven, op. 13.



b. Mozart, Klaviersonate.



Als weitere Beispiele für vorstehende Motivzusammenstellung sind noch zu vergleichen:

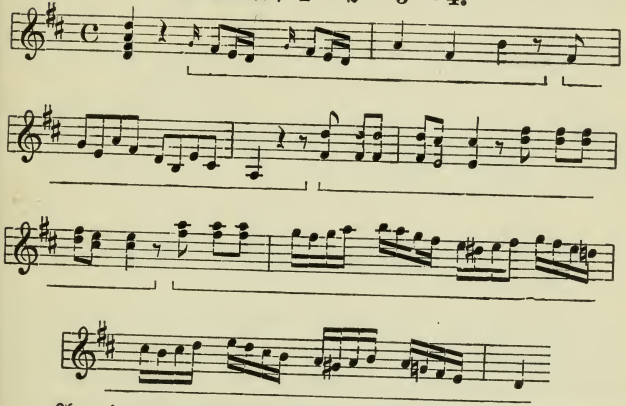
Beethoven: op. 28, 2. Satz Takt 1—8.

Beethoven: op. 2 No. 2, 2. Satz Takt 1—8.

Verhältnismäßig selten stößt man auf die Anordnung mit vier verschiedenen Motiven. Mozarts D dur-Sonate 1. Satz Takt 1—8 giebt uns ein Muster dafür (31).

31.

D. Motiv: 1 — 2 — 3 — 4.

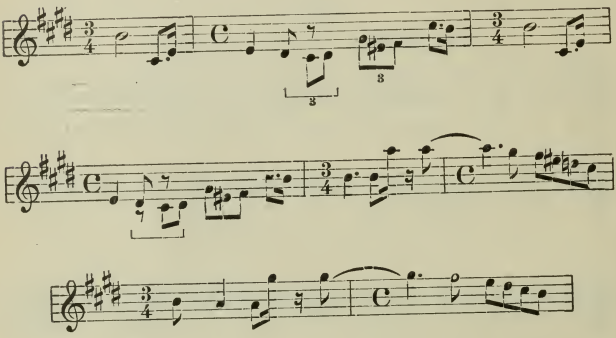


Aus den angeführten Stellen der Litteratur läßt sich erkennen, daß der reguläre Aufbau, d. h. derjenige, welcher sich an gleichmäßige Verteilung der Schwerpunkte hält, vorwiegt. Mit der Modulation wird dabei sparsam umgegangen. Erst in neuerer Zeit treten modulierende Sätze und solche, welche das gewöhnliche Taktschema durchbrechen, häufiger auf.

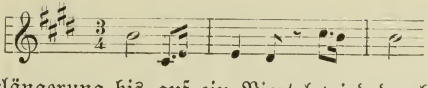
In Liszts Faustsymphonie, deren Studium in mannigfacher Beziehung Anregung gewährt und daher nur auf

das nachdrücklichste empfohlen werden kann, lassen sich mehrere eigenartige Satzbildungen verfolgen. Zweien davon sei in der Folge speciell Erwähnung gethan. Dem ersten großen Hauptteil, „Faust" überschrieben, ist der unter No. 32 wiedergegebene Satz entnommen.

32.



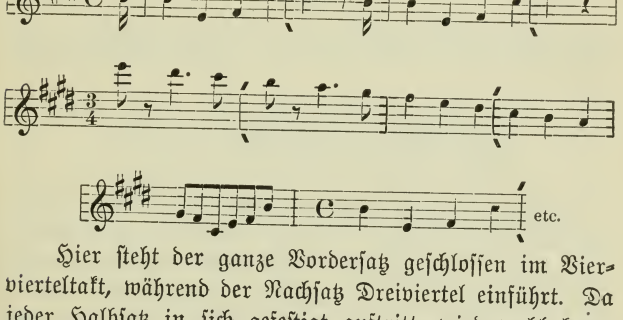
Wir haben es hier mit einem Wechsel von 3/4 und 4/4 zu thun. In den meisten Fällen einer derartigen direkten Verbindung verschiedener Taktarten wird der Eindruck hervorgerufen werden, daß die eine davon die Grundlegende ist, die in der andern eine vorübergehende Veränderung erfährt. Bei der Untersuchung über die Grundtaktart wird ausschlaggebend sein, ob die Melodie natürlicher im Drei- oder im Vierviertelteltakt erscheint. Die Frage nach dem normalen Metrum ist im vorliegenden Fall nicht schwer zu entscheiden, da die Hauptmelodie von dem Vierviertelteltakt nur drei Viertel eigentlich für sich beansprucht:



Die Verlängerung bis auf ein Viertel wird durch das mit Triolen versehene Unterteilungsmotiv bewirkt. Wir haben demnach $^3/_4$ als Grundtaktart anzusehen, von welcher einzelne Teile gedehnt werden.

In dem gleichen Teil der Liszt'schen Symphonie findet sich des weiteren der unter 33 notierte Satz.

33.



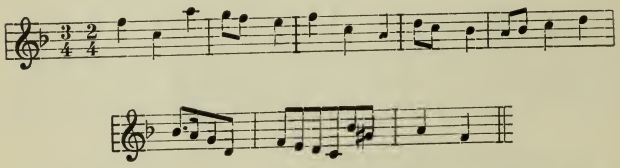
Hier steht der ganze Vordersatz geschlossen im Viervierteltakt, während der Nachsatz Dreiviertel einführt. Da jeder Halbsatz in sich gefestigt auftritt, wird wohl kaum von der Vorherrschaft des einen oder anderen die Rede sein. Der Nachsatz ist dazu durch die Fünfzahl seiner Takte beinahe von gleicher Länge wie der Vordersatz. Die Fünfzahl entsteht durch Dehnung des letzten schweren Taktes. Beim Eintritt der Wiederkehr des Viervierteltaktes erklingt von neuem das erste Motiv und setzt wie zu Anfang mit einem leichten Takt ein.

Durch Dehnung des schweren Taktes entstehen in

No. 32 u. 33 mit Bewilligung des Originalverlegers J. Schuberth & Co., Leipzig.

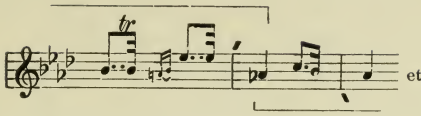
beiden Beispielen Unregelmäßigkeiten. Schließlich ist das aber gar nicht so verwunderlich; werden doch die Abschlüsse häufig genug durch Fermaten verlängert (wie es fast stets bei Chorälen gebräuchlich ist). Der schwere Takt ist der schließende; mithin ist auch seine Verlängerung nichts Unnatürliches. Dem Gefühl widerstrebender erscheint es, den leichten Takt zu dehnen. Doch kann das beispielsweise in der Art geschehen, daß der leichte Takt drei Viertel erhält, während der schwere sich mit deren nur zwei begnügen muß (34).

34.



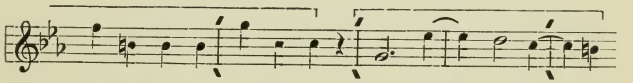
Ferner ist noch derjenigen Eigentümlichkeiten, welche bei Aneinanderreihung mehrerer Sätze entstehen können, zu gedenken. Angenommen ein erster Satz schließt mit einem schweren Takt ab und zur gleichen Zeit beginnt ein zweiter Satz mit einem leichten Takt. Zum Verständnis der Entwicklung des Stückes muß der schwere Takt daher in einen leichten umgedeutet werden. So schließt das zweite Thema des langsamen Satzes der C moll-Sonate op. 10 No. 1 von Beethoven bei der Wiederholung der Themen mit einem wirklichen Schwerpunkt in As dur ab. Auf dem gleichen As dur-Dreiklang beginnt aber auch das dem ersten Thema entlehnte Motiv der Coda, welches seinen wirklichen Schwerpunkt erst im nächsten Takt hat. Mithin fallen leichter und schwerer Takt zusammen (35).

35.



Das ist eine häufige Erscheinung! Auch der Folge zweier schwerer Takte begegnet man nicht selten. Ein Satz schließt mit einem schweren Takt ab; mit einem ebenbürtigen beginnt der nächste. So bei Mozarts C moll-Klaviersonate 1. Satz Takt 8, 9.

36.



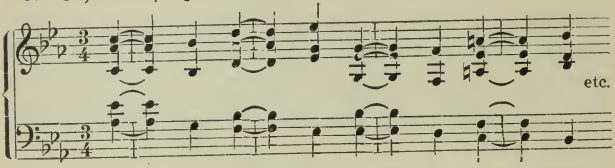
Der Beginn mit dem schweren Takt ist uns nun schon in mehreren Sätzen begegnet (Beispiel No. 13b und 36). Diese Erscheinung bedarf unbedingt einer kurzen Besprechung. Die beiden Fälle sind sich freilich nicht ganz entsprechend, denn in 13b haben wir eine durchgängige Folge schwer — leicht, schwer — leicht u. s. w. zu beobachten. In 36 liegt die Sache anders. Allerdings beginnt auch hier der Satz mit schwer; dann schließt sich aber, immer gleichmäßig, die gewöhnliche Gruppierung leicht — schwer, leicht — schwer u. s. w. an, so daß der erste schwere gewissermaßen nur jeder Unsicherheit in der Schwerpunktsverteilung vorbeugen will.

In früherer Zeit liebte man es überhaupt mehr, Klarheit über den Rhythmus von Anfang an walten zu lassen. Erst in der Zeit nach Beethoven, namentlich von Schumann, wird ein Verwischen der Konturen streckenweise herbeigeführt. Die Auftakte werden in der Harmonie der

Volltakte geschrieben, so daß diese an Bedeutung verlieren. Ja sogar werden die schweren Taktteile durch Bindungen oder Pausen zu unterdrücken versucht (37).

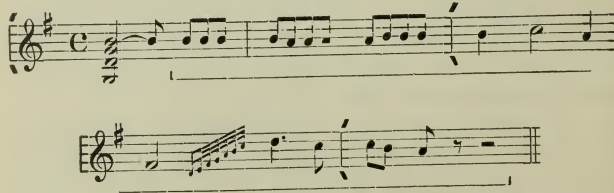
37.

R. Schumann, op. 26.



Andere derartige Bildungen wird man leicht auffinden können. Daß diese Unterdrückungen der schweren Taktteile verwirrend wirken, steht außer Zweifel. Wie gesagt, hat die vorsichtige ältere Zeit ein solches Verschwimmenlassen der Taktart lieber vermieden und eventuell durch Beginn mit dem wirklichen Schwerpunkt jedem Zweifel zu begegnen gesucht. Man wird unschwer in den Werken von J. S. Bach, Ph. E. Bach, W. A. Mozart u. s. w. Beweisstücke hierfür antreffen. Eines von Beethoven, und zwar der Beginn des G dur-Klavierkonzerts op. 58, soll in seiner Oberstimme hier noch wiedergegeben werden.

38.

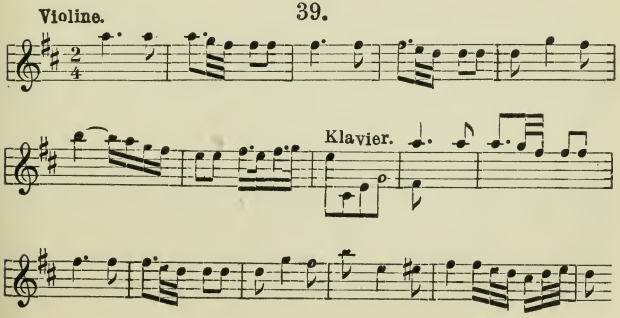


Der Umfang des eigentlichen Themas ist durch die Klammer angegeben. Der erste G dur-Dreiklang hat mit

dem melodischen Aufbau nichts zu schaffen. Er setzt nur den wirklichen Schwerpunkt fest. Dem unter 38 angegebenen Satz folgt ein weiterer, ähnlich konstruierter, der gleichfalls mit dem schweren Takt einsetzt. Es stehen also auch hier zwei schwere Takte nebeneinander.

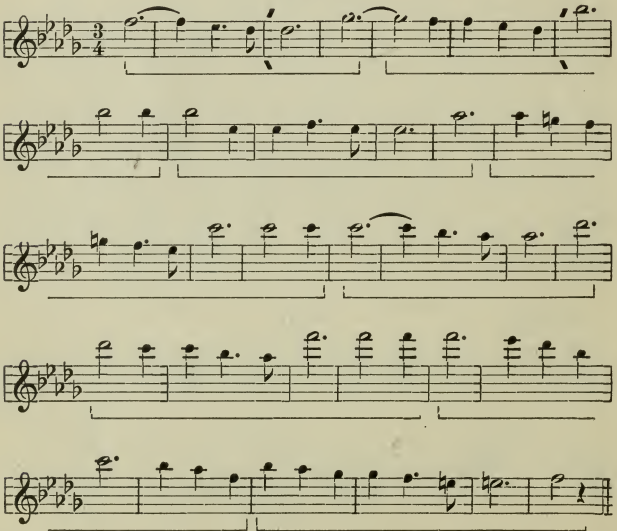
Wir haben mit diesen Andeutungen über Unregelmäßigkeiten in der Bildung zum Teil schon das Gebiet des einfachen großen Satzes (mit vier wirklichen Schwerpunkten) verlassen und die Weiterentwicklung durch Aneinanderreihen von großen Sätzen berührt. Unzweifelhaft existieren aber auch noch große Sätze, welche mehr als vier wirkliche Schwerpunkte aufweisen und im großen so konstruiert sind wie die unter 28 citierten Muster. Wie sich der Kreislauf dort innerhalb 8 Takten vollzieht, so wird er hier etwa innerhalb 16 Takten vor sich gehen. Dabei ist wohl darauf zu achten, daß hierher nicht solche Melodien von 16 Takten zu zählen sind, welche faktisch nur die Wiederholung eines achttaktigen Satzes bedeuten. Nehmen wir etwa das Thema des langsamen Satzes der Violinsonate op. 30 No. 1 von Beethoven (39).

39.



Das sind wohl 16 Takte; doch wird man schwerlich den Eindruck los, daß die zweite Hälfte nur eine Wiederholung der ersten ist. Auch die kleinen Veränderungen, welche bei den Abschlüssen jedesmal vorgenommen sind, erscheinen zu unbedeutend, um bestimmend zu wirken. In solchen Fällen wollen wir ruhig annehmen, daß wir es mit einem achttaktigen Satz zu thun haben, welcher wiederholt wird. Wirklich größere Sätze müssen ein anderes Gesicht haben. Ein treffliches Beispiel für diesen Fall findet sich im B moll-Scherzo op. 31 von Fr. Chopin.

40.

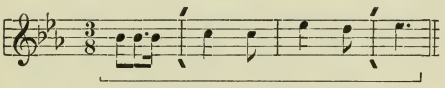


Nicht $^3/_4$, sondern $^6/_4$ ist die eigentliche Taktart; zwei Takte sind stets zusammenzufassen. Die Motive erstrecken

sich mithin über 4 Takte der Chopin'schen Schreibweise. Das Motiv kehrt, wenn auch variiert, stets wieder, und zwar im ganzen achtmal, so daß wir einen großen Satz mit acht wirklichen Schwerpunkten erhalten.

Mitunter sind in dieser Art großer Sätze die Motive gewissermaßen gewachsen, d. h. kleine Sätze (Abschnitte mit zwei wirklichen Schwerpunkten) werden als Motive verwendet. Wenn man dieser Manier des Aufbaues auch nicht zu häufig begegnet, so läßt sie sich doch unbedingt nachweisen. Man vergleiche nur No. 3 der Consolations von Franz Liszt. Da wir später nocheinmal auf dieses Stück zurückkommen werden, findet sich dort erst das Notenbeispiel angegeben. Der ganze unter 64 citierte Satz wirkt wie ein Motiv. Auch die Bildung im Hauptthema von Fr. Schuberts Lied „Du bist die Ruh'" op. 59 No. 3 ist nach vorstehend wiedergegebenen Principien zu erklären.

41.



Wohl enthält der hier beigedruckte Anfang der Liedmelodie zwei wirkliche Schwerpunkte. Der so zusammengefügte kleine Satz verzichtet aber auf seine Vorrechte und giebt sich nur wie ein Motiv. Dreimal folgt bei Schubert diesem Motivsatz eine gleichgroße Tonreihe, so daß wir für wirkliche Gestaltung mit 16 Takten eine weitere Probe haben. Selbst wenn man meiner Ansicht, daß Sätze wie Motive dabei wirken, nicht beipflichten wollte, bliebe die Aufstellung der großen Sätze bestehen. Von Dehnungen der Schwerpunkte und dadurch bedingte Erweiterung der Sätze

ist schon gesprochen worden. Auch Wiederholungen einzelner Teile wie Bekräftigungen der Schlüsse sind nicht im stande — darauf sei nachdrücklichst aufmerksam gemacht —, den Grundzug eines Satzes irgendwie zu beeinflussen. Man betrachte das B dur-Thema des langsamen Satzes der 9. Symphonie von Beethoven und verfolge, wie es Beethoven verstanden hat, durch allerhand Einschiebsel und Wiederholungen einen großen Satz von 8 Takten auf 22 Takte zu erweitern.

Aufgabe: Zunächst sind für Klavier (zwei- oder vierhändig), dann gleicherweise für alle Arten von Instrumenten und alle möglichen Zusammenstellungen derselben, ferner für Singstimmen große Sätze zu schreiben. Dehnungen u. s. w. bringe man erst bei größerer Uebung an. Für die Gesangskomposition sind einfache Texte, welche einer Vertonung keine größeren Schwierigkeiten in den Weg legen, auszuwählen. Für eine Singstimme etwa:

L. Uhland: Bei einem Wirte wundermild,
Da war ich jüngst zu Gaste;
Ein goldner Apfel war sein Schild,
An einem langen Aste. 2c.

Und für Chor:

E. Buchner: Blaue Nebel steigen
Von der Erde auf,
Sonn' ist untergangen,
Nacht, du brichst herauf. 2c.

Für jede Zeile vorstehender Verse ist ein wirkliches Motiv zu verwenden. Alle Verse der Gedichte sind dann nach derselben Melodie zu singen.

4. Die großen Formen.

Musikstücke aller Art können entweder nur den Umfang von wenigen Takten haben oder sich über Hunderte von Takten ausdehnen, je nach ihrem Inhalt, je nach dem Zweck, zu welchem sie geschrieben sind. Unter der großen Zahl von Kompositionen, die wir besitzen, werden sich viele Nummern finden, welche in ihrem Aufbau einander ähneln. Nicht zwei davon aber werden vollkommen gleich sein; in Kleinigkeiten wird man stets Unterschiede entdecken können. Dieselben sind für eine Einteilung in die Hauptformen nicht von Belang. Geschieht diese doch nur nach vorhandenen wesentlichen Grundzügen, vor allem nach der Zahl der Themen, Anordnung und Weiterführung derselben. Ob wir es dabei mit Instrumental- oder Vokalkompositionen zu thun haben, ist gleichgültig. Ein Stück für Orchester kann die gleiche Form haben wie ein Stück für Violine allein, und ebenso ein Klavierstück wie ein Chorlied. Daß die Melodiebildung auf diesen verschiedenen Gebieten eine andersartige ist, wurde schon bei Besprechung des Satzbaues erwähnt.

Als maßgebend sind folgende Gestaltungen zu unterscheiden:

1. die einteilige Form;
2. die zweiteilige Form;
3. die kleine dreiteilige Form;
4. die zusammengesetzte dreiteilige Form;
5. die Rondoform;
6. die Sonatenform.

Dazu kommen als freiere Bildungen:

7. die Uebergangsformen;
8. die Phantasieform.

Wie die Motive die Grundlage für den Satzbau bilden, so gehen die vorstehend angedeuteten Grundformen aus den Sätzen hervor. Allerdings genügt es nicht, mehrere Sätze einfach aneinanderzureihen, um ein größeres Gebilde zu erhalten. Je mehr wir in der Ausgestaltung fortschreiten, wird sich das Bedürfnis fühlbar machen, Zwischensätze einzuschieben, Einleitungen zu bringen, die Schlüsse zu verlängern, ja ganz neue Schlußteile anzufügen. Auch werden gern besonders hervorstechende Motive oder Wendungen einzeln weiterentwickelt, indem sie in einer sogenannten Durchführung in verschiedenen Stimmen mannigfachen Veränderungen unterworfen werden.

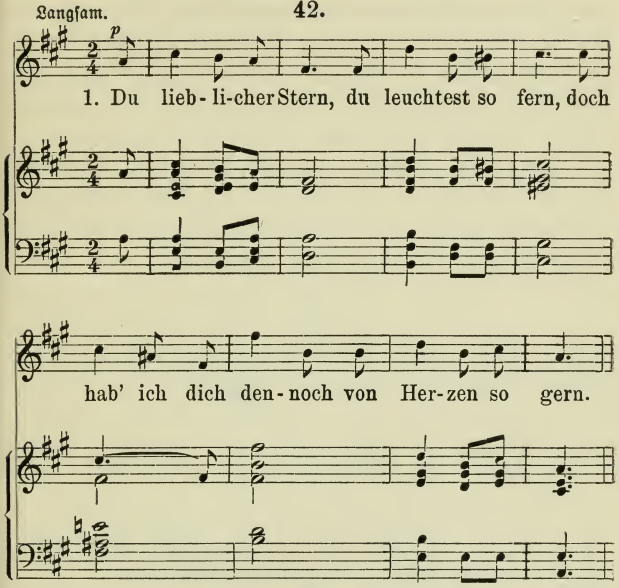
Es gilt nun, alle besonderen Eigentümlichkeiten der Grundformen zu beobachten und an möglichst zahlreichen Beispielen aus der Litteratur ihre Verwendbarkeit und Ausnutzung darzuthun.

5. Die einteilige Form.

Dieselbe besteht zunächst nur aus einem kleinen oder großen Satz, d. h. aus einem Teil, der ein geschlossenes Ganzes bildet. Kleinste Lieder oder liedartige Stücke benutzen gern diese Form; sie wird daher wohl direkt als Liedform bezeichnet. Da jedoch die zwei- oder dreiteilige Form in gleicher Weise der Liedkomposition zu Grunde liegen kann, findet auch dann dieselbe Bezeichnung Verwendung. Anspruch, besonders charakteristisch zu sein, kann sie mithin nicht erheben. Aus diesem Grunde wird von ihrem Gebrauch hier Abstand genommen.

Als Beispiel für die einteilige Form kann eines der Kinderlieder (op. 79) von R. Schumann gelten.

42.

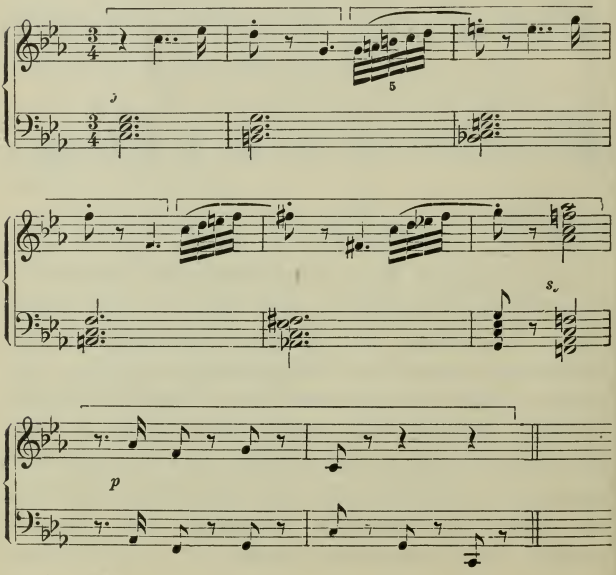


Ein regulärer großer Satz bildet das ganze Stück. Allerdings wird derselbe, da vier Verse nach der gleichen Melodie vorzutragen sind, viermal wiedergegeben. Eine mehrmalige unveränderte Wiederholung desselben Gedanken ergiebt aber keine neue Form. Ein Satz mit vier wirklichen Schwerpunkten kommt allein in Frage. Die vier Motive, welche denselben bilden, sind nicht wesentlich voneinander verschieden, da ihre rhythmische Gestaltung die gleiche ist. Melodische Bewegung und Harmonie wechseln. Der Höhepunkt der Melodie fällt mit dem dritten

Schwerpunkt zusammen. Als Harmonie ist zu Anfang wie am Ende die Tonika genommen. Dagegen findet in den mittleren Motiven Tonartwechsel statt, und zwar moduliert das zweite nach der Paralleltonart der Tonika, das dritte nach der Paralleltonart der Unterdominante. Die Begleitung zur Singstimme ist so einfach gehalten, daß sie nur die notwendigen Füllaccorde bringt.

In gleicher Knappheit wie das Schumann'sche Lied ist, um des weiteren ein Beispiel aus der Instrumentalmusik anzuführen, das Thema der C moll-Variationen für Klavier von L. van Beethoven gebildet.

43.



Von den vier Motiven dieses Thema haben nur das erste und zweite vollständig gleiche Bildung. Das dritte ist aus einem Unterteilungsmotiv des zweiten herausentwickelt, während das letzte vollständig anders als die vorhergehenden geartet ist. Der Höhepunkt der Melodie fällt auf den Schwerpunkt des dritten Motivs. Eine Modulation findet nur innerhalb des zweiten Motivs und zwar nach der Unterdominantseite zu statt; Anfang und Ende bildet die Tonika.

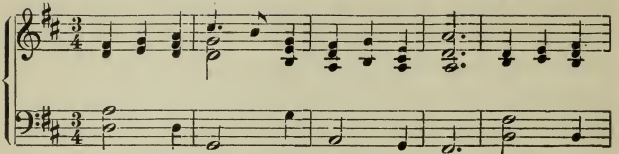
Wie weit die Modulation innerhalb dieser Form gehen kann, läßt sich bestimmt nicht angeben. Wahrscheinlich ist es wohl, daß abnorme rhythmische Bildungen und kühne Harmoniefolgen seltener auftreten; denn die an sich so einfache Form wird naturgemäß auch mit einem einfachen Inhalt ausgefüllt werden. Das natürlich musikalische Empfinden wird hier stets der beste Führer sein und vor Verirrungen auf Abwege zu warnen wissen. Jedenfalls ist es ratsam, von dem Einfachsten zunächst auszugehen und erst nach einiger Uebung freier mit Harmonie und Rhythmus zu verfahren.

Um sich klar zu machen, wie Unregelmäßigkeiten überhaupt entstehen und zu erklären sind, nehme man, wie in der Folge angedeutet, einen normalen Satz als Ausgangspunkt, ändere daran erst die Harmonie und verlängere oder verkürze ferner die Takte und Motive.

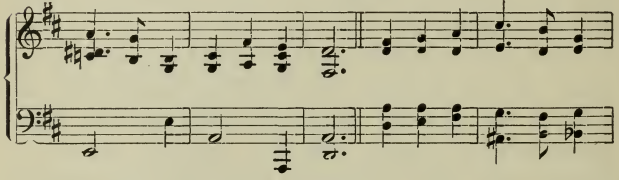
Der unter No. 44a notierte Satz hat als Grundlage für die vorzunehmenden Versuche zu gelten. Er enthält regulär vier wirkliche Schwerpunkte und benutzt die Motivzusammenstellung 1—2—1—2. Bei vollständiger Wahrung der Oberstimme wird nun zunächst in den Beispielen 44b, c die Harmonie gewechselt.

a.

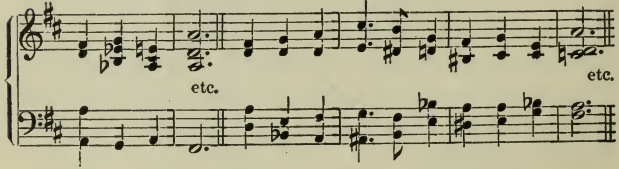
44.



b.



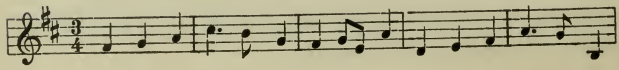
c.



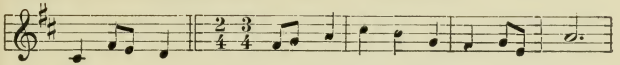
In dieser Weise sind die harmonischen Umbildungen fortzusetzen. Darauf sind dann die Verkürzungen oder Verlängerungen der Takte und Motive in Angriff zu nehmen, wie sie Beispiel 45a bis e andeutet. Der Raumersparnis halber ist hier die Oberstimme allein angegeben. Der Schüler hat selbstverständlich stets den Satz voll auszuarbeiten.

a.

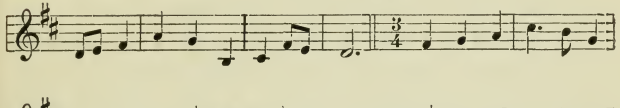
45.

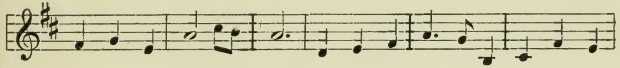


b.

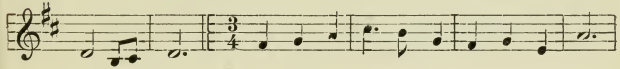


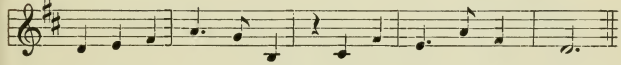
c.



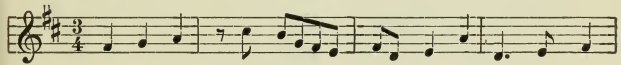


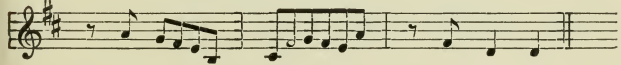
d.





e.



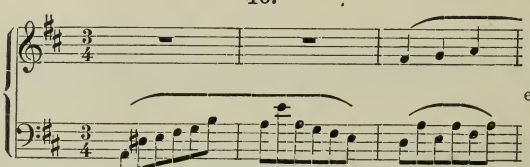


Die oben angedeuteten Veränderungen sind nun aber keineswegs die einzig denkbaren; auch Zusätze am Anfang wie am Ende können ein mit dieser Form gebildetes Stück größer und abwechslungsreicher machen. Dabei bleibt stets zu beachten, daß weder eine Einleitung noch ein angehängter Schluß (eine Coda) den Grundzug der Form irgendwie beeinflussen. Selbst für den Fall, daß diese Teile reicher ausgestattet, ja mit mehr Schwerpunkten versehen

sind als der eigentliche Satz, wird höchstens von einem Mißverhältnis in der Anlage, nicht aber von einer Neugestaltung der Form die Rede sein.

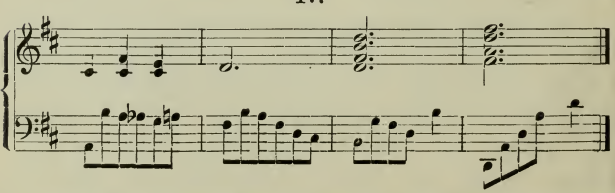
Einleitung wie Schluß können an den eigentlichen Satz anklingen oder selbständige Motivbildung aufweisen. In letzterem Fall darf also die Eigenart nicht so weit getrieben werden, daß der Eindruck des Hauptsatzes geschädigt wird. Bleibt dabei doch stets zu bedenken: Eine Einleitung soll Erwartungen wachrufen, aber nicht erfüllen! Angenommen, der unter 45a mitgeteilte Satz wäre mit einer Achtelbegleitung versehen, so würden sich folgende Takte als Einleitung dazu eignen:

46.



Desgleichen wäre der Schluß etwa um nachstehende Takte zu verlängern, ohne daß die Grundform dadurch auch nur im geringsten berührt würde.

47.

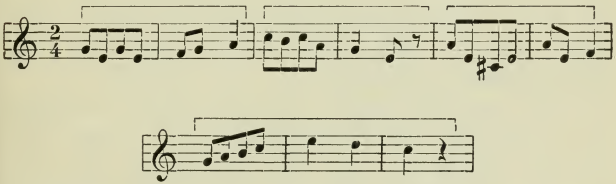


Bei der Liedkomposition erfreuen sich solche Vor- und Nachspiele einer besonderen Beliebtheit. Das begleitende

Instrument sucht durch einige präludierende Takte der Stimmung des Liedes vorzuarbeiten und läßt dieselbe schließlich in einem Postludium ausklingen. Betrachten wir als Muster das Lied „Gruß" von F. Mendelssohn.

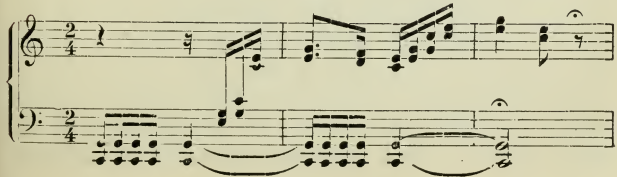
Das eigentliche Thema des Stückes besteht aus einem großen Satz. Allerdings wird derselbe, da zwei Verse nach der gleichen Melodie zu singen sind, wiederholt. Die Wiederholung erfolgt jedoch notengetreu, so daß daraus keine neue Form hervorgeht. Für die Erläuterung kommt also nur der eine große Satz in Frage. Die vier Motive, welche denselben bilden, sind miteinander verwandt; die ersten drei erstrecken sich je über zwei Takte, das letzte durch Dehnung über deren drei. Mithin umfaßt der ganze Satz neun Takte.

48.



Diesem Satz geht nun eine kurze Einleitung voraus. Obwohl ein selbständiges Motiv einführend, bewahrt sie doch ganz ihren abwartenden Charakter.

49.



Dadurch, daß Mendelssohn das gleiche Motiv auch für die Coda benutzt und somit das Ende an den Anfang anknüpft, umgiebt er das eigentliche Lied wie mit einem besonderen Rahmen.

Bisweilen werden zwischen den einzelnen Motiven der Melodie in der Begleitung Zwischenspiele eingeführt. So entsteht in dem Kinderlied „Schmetterling" op. 79 No. 2 von R. Schumann ein großer, auf 16 Takte erweiterter Satz, ohne daß dadurch der Grundzug der Achttaktigkeit, wie er in der Singstimme zu Tage tritt, entstellt wird. Auch dieses Lied gehört trotz seiner 16 Takte zu dieser einteiligen Form.

Aufgabe: Nachdem allerlei Muster in der Litteratur aufgesucht worden sind, beginne man nach denselben kleine Lieder zu komponieren. Eine Abwechslung zwischen Lied für eine Singstimme und Chorlied ist wünschenswert. Geeignete Texte zur Komposition in dieser Form sind z. B. Julius Sturms „Guter Rat":

Sucht dich die Freude, grüße sie,
Sie schmückt das Erdenleben;
Gieb Raum ihr, doch vergiß es nie,
Daß Flügel ihr gegeben. u. s. w.

oder Friedrich Rupertis:

Der Himmel lacht so blau, so blau,
Es glänzt die Flur so grün, —
Mir tritt in's Auge Thränenthau,
Im Busen fühl' ich's glühn. u. s. w.

Da sich in den erwähnten Gedichten mehrere Verse finden, so müssen dieselben nach der gleichen Melodie gesungen werden. Nicht unerwähnt mag bleiben, daß für

die Chorkomposition nur solche Texte auszuwählen sind, welche von mehreren Personen zu gleicher Zeit vorgetragen werden können. Heines „Mein Liebchen, wir saßen beisammen" für Chor zu setzen, ist ein Unding. Leider wird auch so wenig beachtet, daß sich bestimmte Texte nur für Männerstimmen eignen, während andere allein den Frauenstimmen zufallen müssen.

Nächst den Liedern sind dann Instrumentalsätze zu schreiben, mit oder ohne Einleitung und Schluß. Diese harmlosen Schöpfungen können als Stücke für den ersten Unterricht gelten. Der Satz für Klavier allein, oder Klavier in Begleitung eines Streich- oder Blasinstrumentes ist am geeignetsten zur Darstellung.

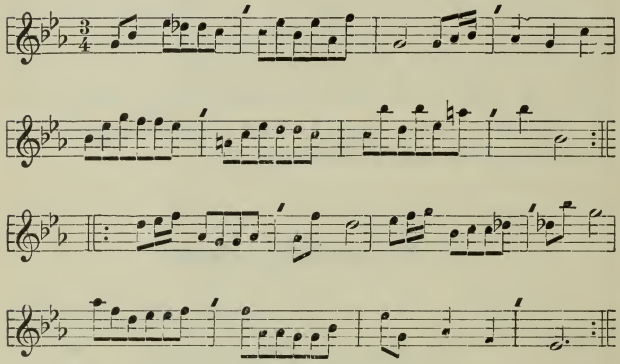
6. Die zweiteilige Form.

In ähnlicher Art, wie sich mehrere Motive zu einer größeren Bildung vereinen, können sich auch Sätze zu einer höheren Form zusammenschließen. Es genügt nicht, einen Satz unverändert zu wiederholen. Soll die motivische Bildung der Hauptsache nach beibehalten werden, muß sie doch in Einzelheiten derart umgestaltet sein, daß der zweite Satz wie eine Ergänzung des ersten erscheint. Der Höhepunkt der Melodie wird oft im zweiten Satz liegen. Das Gefühl, daß der erste Satz keine abgeschlossene Bildung bedeutet, sondern nur einen Teil eines größeren Ganzen darstellt, wird leicht dadurch hervorgerufen, daß der harmonische Schluß nicht auf der Tonika stattfindet. Halb- oder Ganzschluß auf der Oberdominante und deren Stellvertretungen findet sich gar häufig.

Die hier anzuführenden Beispiele zerfallen in zwei Gruppen. In der einen davon ist die motivische Bildung der beiden Sätze dieselbe, in der anderen wechselt sie. Beginnen wir mit der ersten Möglichkeit.

In der vierten französischen Suite von J. S. Bach findet sich ein Menuett mit folgender Oberstimme:

50.



Das Menuett zerfällt in zwei Sätze, je mit vier wirklichen Schwerpunkten. Die Eigentümlichkeit der Vorausnahmen, wie sie sich zum erstenmal auf dem zweiten und dritten Viertel des ersten Taktes findet, beherrscht beide Sätze. Dadurch gewinnt man trotz allen Unterschieds in Einzelheiten den Eindruck, daß in beiden Teilen ein gleiches Material verarbeitet worden ist. Harmonisch beginnt der erste davon mit der Haupttonika Es dur und wendet sich nach der Oberdominanttonart B dur; der zweite kehrt von B dur nach Es dur, nachdem die Unterdominante As dur gestreift worden ist, zurück.

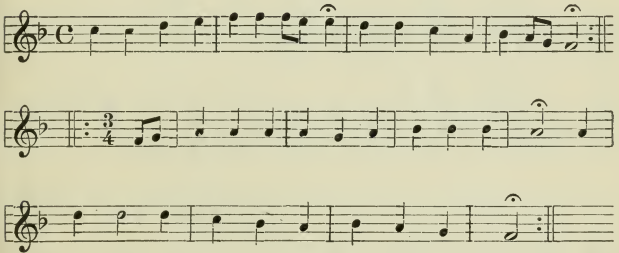
Zur weiteren Belehrung über diese Art der Formgebung sind noch nachzuschlagen:

A. Looff: Russische Nationalhymne.
Sicilianisches Volkslied: O sanctissima.
F. Mendelssohn: Thema der „Variations sérieuses“ op. 54.

Auch das englische Volkslied: God save the king von H. Carey gehört seinem Aufbau nach hierher. Eine Abweichung vom Gewöhnlichen zeigt dieses Lied insofern, als der erste Satz nur drei wirkliche Schwerpunkte enthält. Gegenüber dieser Verkürzung finden sich im zweiten Satz dann wieder regulär vier schwere Takte.

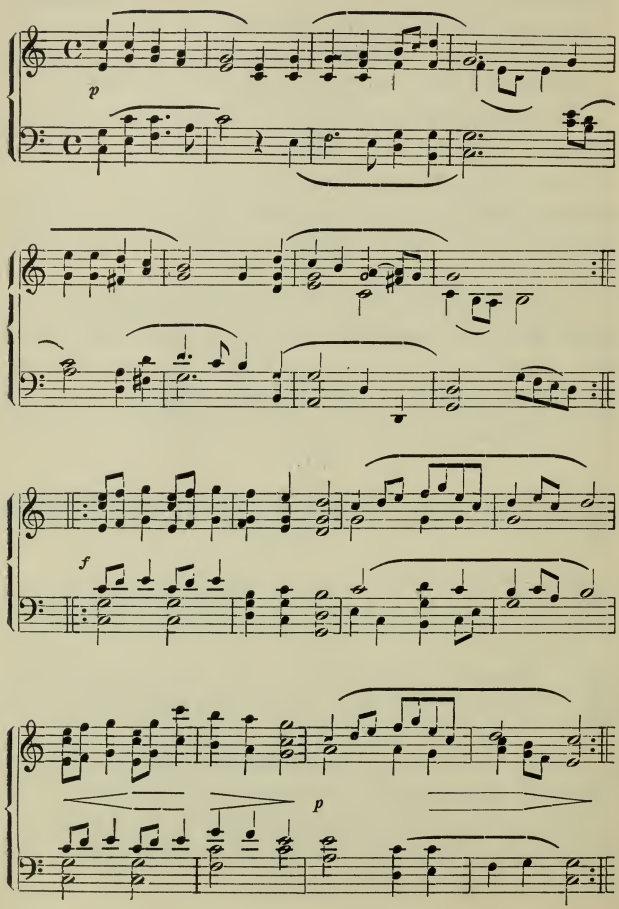
Für die zweite Möglichkeit der Zusammenstellung in dieser Form sind gleichfalls mancherlei Muster zur Hand. Wie deutlich tritt die Verschiedenheit der beiden Teile durch Taktwechsel in dem Choral: „Eins ist not, ach Herr“ hervor!

51.



Aber nicht nur durch Taktwechsel wird die Gegensätzlichkeit augenscheinlich, auch bei gleichbleibendem Takt läßt sich eine andersgeartete Motivbildung sofort erkennen. Die Neubearbeitung einer Rigaudonmelodie von Henry Purcell mag das zunächst bestätigen.

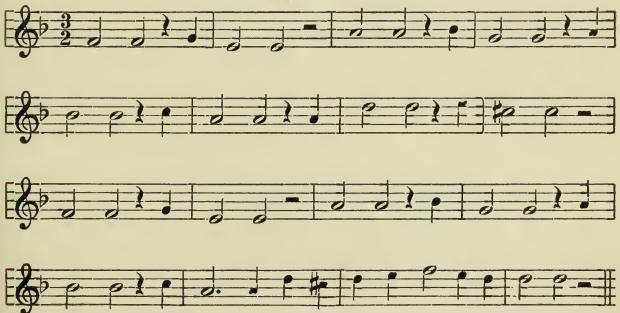
52.



Die beiden Sätze, welche die Gesamtmelodie bilden, besitzen normal je vier wirkliche Schwerpunkte. Der Höhepunkt der melodischen Bewegung liegt in der zweiten Abteilung. Die Haupttonart C dur wird nur in der ersten Abteilung verlassen, da diese einen Ganzschluß in G dur besitzt. Die Motive der zwei Teile sind einander nicht ähnlich.

Bisweilen sind die beiden Hälften so gleichartig, daß Zweifel entstehen können, ob man es mit einer wiederholten einteiligen oder einer wahrhaft zweiteiligen Form zu thun hat. Solange nur die Schlüsse der Sätze, namentlich hinsichtlich der Harmonie, voneinander abweichen, mag ruhig die Zugehörigkeit zur einteiligen Form erklärt werden. Das Thema der 11. Suite von G. Fr. Händel (No. 53) gehört daher besser als Beispiel in das vorhergehende Kapitel.

53.



Zusätze in der gleichen Art, wie bei der einteiligen Form, können auch hier gemacht werden. Bei Liedern für eine Singstimme wird in den meisten Fällen eine Ein-

leitung wie ein verlängerter Schluß vorhanden sein. Unter den leider so wenig bekannten Liedern von Robert Franz finden sich vorzügliche Muster für eine freiere Verwendung der zweiteiligen Form. Man lese z. B. nach: op. 5 No. 7 „Gute Nacht", op. 10 No. 6 „Umsonst", op. 13 No. 3 „Ein Friedhof", op. 28 No. 4 „Nebel" u. s. w. R. Schumann op. 24 No. 1: „Morgens steh' ich auf und frage."

Aufgabe: Wie bei der einteiligen Form sind die Instrumentalstücke für Klavier oder Klavier in Verbindung mit irgend einem Orchesterinstrument zu setzen. Auf Abwechslung im Charakter der Stücke ist großer Wert zu legen. Die Kleinheit der Form verleitet dazu, sentimental zu werden. Die Leidenschaft soll aber auch einmal zu Wort kommen. Den begleitenden Stimmen ist jederzeit große Aufmerksamkeit zu schenken, denn in der Instrumentalmusik wie in der Vokalmusik kann eine Begleitung je nach ihrer Beschaffenheit viel nützen oder viel schaden. Lieder für eine Singstimme wie Chorlieder bedürfen in dieser Form gleichmäßig der Uebung. Man wähle dazu Gedichte mit zwei Versen aus. Z. B. von Hoffmann v. Fallersleben:

1. O könnt ich doch ein Spiegel sein,
   Ein Spiegel deiner Milde,
   So hell und rein wie Sonnenschein,
   Ein Bild von deinem Bilde.

2. Dann würd' ich dir in's Antlitz sehn
   So ohne Angst und Zagen,
   Wie güld'ne Stern' am Himmel stehn
   Nach sturmbewegten Tagen.

7. Die kleine dreiteilige Form.

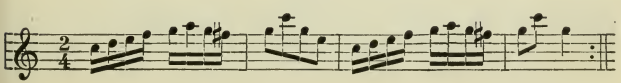
Das Schema läßt sich folgendermaßen angeben:

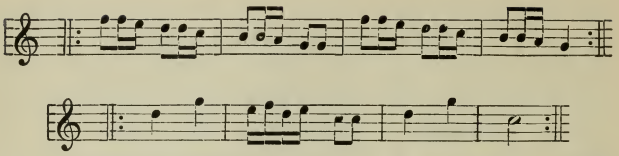
Hauptsatz — Zwischensatz — Hauptsatz.

Wohl können die drei Teile verschiedene Motivbildung aufweisen, bei weitem häufiger aber bleibt das Material, aus dem alle Sätze gebildet sind, dasselbe. Nimmt der Zwischensatz somit an den Ideen des Hauptsatzes teil, so ist er doch diesem gegenüber, namentlich hinsichtlich der Harmonie, unselbständig. Das oft gleichmäßige Verweilen auf einer Dominantharmonie, das Festhalten eines Baßtones sind Anzeichen dafür. Auch Modulation oder neue Motivbildung kommen, falls sie eingeführt werden, zu keinem rechten Abschluß. Erst die Wiederkehr des Hauptsatzes und damit die Rückkehr zur Tonika bringen eine befriedigende Lösung. Insofern hängt der Zwischensatz enger mit dem zweiten als mit dem ersten Hauptsatz zusammen. Findet eine Wiederholung der Teile statt, so wird der erste allein und der zweite und dritte zusammen genommen.

Wenn es nun gilt, Beispiele für diese Form in der Litteratur aufzusuchen, so fällt es schwer, solche zu finden, in denen jeder Abschnitt neue Motive aufweist. Die Musik zur „Preziosa" von C. M. v. Weber bietet uns Gelegenheit, in einem kleinen Instrumentalsatz folgende Entwicklung zu beobachten:

54.

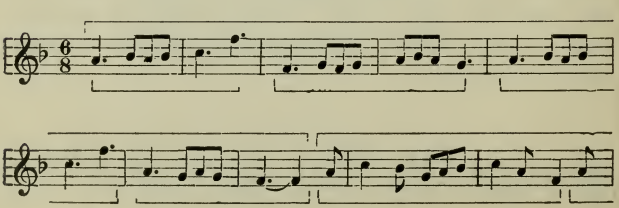


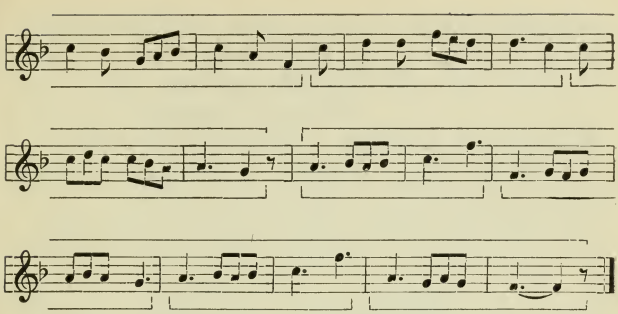


Die einzelnen Abschnitte sind so knapp wie möglich gehalten; sie besitzen nur zwei wirkliche Schwerpunkte. Alle Merkmale aber, nach denen das Stück der kleinen dreiteiligen Form zuzuteilen ist, sind vorhanden. Deutlicher als in Takt 5—8 kann der Charakter eines Zwischengliedes nicht zum Ausdruck kommen. In sich geschlossen dagegen treten die beiden Eckſätzchen auf. Trotz der geringen Ausdehnung des Thema bringt jeder einzelne Teil ein neues Motiv. Eine seltene Erscheinung! Dutzende, ja Hunderte von Beispielen lassen sich dagegen mit Leichtigkeit für die Bildung mit verwandten Motiven anführen. Daß die Form knapp sein kann, war schon aus dem Prezioſabeispiel zu ersehen. Wir werden sie aber auch sich dehnen und strecken sehen, so daß sie beispielsweise in der Fis dur-Romanze op. 28 von R. Schumann über 34 Takte verfügt.

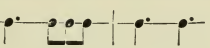
Beginnen wir jedoch mit der Betrachtung kurzer Lieder.

55.





„Freut euch des Lebens", Volkslied von H. G. Nägeli. Zwei vollständig übereinstimmende Hauptsätze, ein Zwischensatz mit gleicher Motivbildung! Während erstere im Ausklingen auf der Tonika einen Ganzschluß besitzen, bringt letztere einen Halbschluß. Der Rhythmus



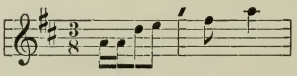
des ersten Motives kehrt immer wieder, wenn auch durch Zerlegung der schweren Taktteile (𝅗𝅥. in ♩ 𝅘𝅥𝅮) von Takt 9—16 das Gefühl größerer Unruhe wachgerufen wird. Das Hin und Her der melodischen Zeichnung im gleichen Abschnitt verschärft noch diesen Eindruck. Beruhigend dagegen wirken die ebenmäßigen Linien der Melodie im Schlußteil, welcher eine Wiederholung des Anfanges bedeutet. Einen einzigen Höhepunkt der gesamten Melodie giebt es nicht, da in jedem Satz das zweigestrichene f erreicht wird.

Um zunächst auf dem Gebiet der Vokalmusik zu bleiben und weitere Möglichkeiten der Anwendung dieser Form kennen zu lernen, zergliedere man folgende Lieder:

Deutsches Volkslied: „So viel Stern' am Himmel stehen"
" " „O Tannenbaum"
" " „Alle Vögel sind schon da"
" " „Drunten im Unterland"
Kinderlied von C. Reinecke: „Spannen langer Hansel".

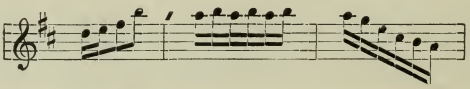
Aus dem letzten Lied sind zwei Eigentümlichkeiten besonders hervorzuheben. Während das Motiv:

56.



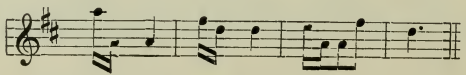
aus welchem alle Sätze entwickelt sind, sich über zwei Takte erstreckt und der Hauptsache nach in allen seinen Nachahmungen den gleichen Raum beansprucht, schließt der Zwischensatz mit nachstehender dreitaktiger Umbildung ab:

57.



Der schwere Takt ist gedehnt und erhält dadurch den Wert eines $^6/_8$-Taktes. Erst der Anfangstakt des nun folgenden Hauptsatzes ist wieder leicht. Ferner sind dem Hauptstück vier Schlußtakte zum Ausklingen angehängt:

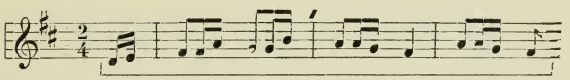
58.



Mit dem Oktavsprung, unter Benutzung des Hauptmotivrhythmus, spannt sich der Hansel noch einmal und zieht dann zufrieden ab.

Daß bei dieser so einfachen Form im Hauptsatz selbst Dehnungen vorkommen, macht uns das Volkslied „Muß i denn, muß i denn zum Städtle 'naus" klar. Lautet doch hier das erste Motiv wie folgt:

59.



Echoartig erklingt das Unterteilungsmotiv des schweren Taktteils noch einmal und verlängert dadurch den schweren Takt um zwei Viertel. Dann schließt sich regulär wieder ein leichter Takt an.

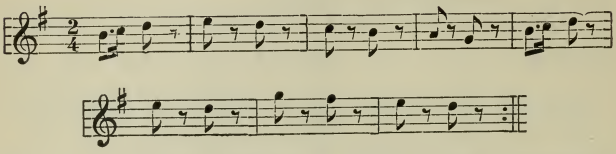
Wie reizend gestaltet sich oft diese Form in der Komposition für eine Singstimme mit Begleitung. Der Spielraum, durch allerhand Zusätze Abwechslung zu bringen, ist sehr groß. Man studiere die unten angeführten Lieder und suche in den herrlichen Liedersammlungen unserer Meister nach neuen Beispielen, welche sich unschwer finden lassen werden.

Robert Schumann: Intermezzo op. 39. Nr. 2
" " „Ich grolle nicht" op. 48 Nr. 7
" " „Ein Jüngling liebt ein Mädelein" op. 48 Nr. 11.
Robert Franz: „Abschied" op. 11 Nr. 1
" " „Im Rhein, im heiligen Strome" op. 18 Nr. 2.

Nun zu den Beispielen aus der Instrumentalmusik! Kleine Vortragsstücke für Anfänger bevorzugen die kleine dreiteilige Form. So schlage man R. Schumanns „Jugendalbum" op. 68 auf, und prüfe alle hierhergehörigen Num-

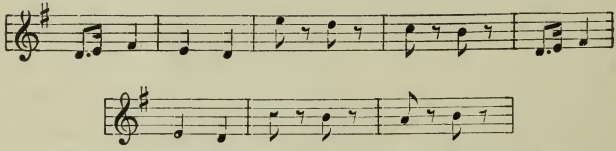
mern. No. 2 „Soldatenmarsch" beginnt mit einem großen Satz, welcher repetiert wird (60).

60.



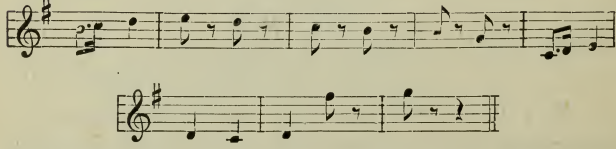
Der nun folgende Zwischensatz behält dieselbe Motivbildung bei, von D dur, in welcher Tonart der Hauptsatz mit Ganzschluß geendet hatte, nach G dur zurückführend (61).

61.



Der Hauptsatz wird sodann in der ersten Hälfte notengetreu wiederholt, während die letzten vier Takte eine Umbildung derart erfahren, daß zu der Haupttonika G dur geschlossen wird (62).

62.

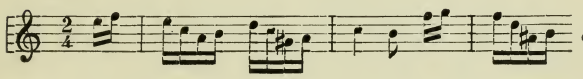


Zwischensatz und zweiter Hauptsatz sollen zusammen repetiert werden.

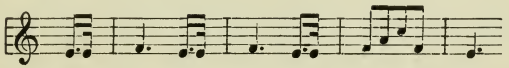
In No. 8 desselben opus, „Wilder Reiter" überschrieben, besteht der Zwischensatz nur aus einer Uebertragung des Mollhauptsatzes nach Dur. No. 25, „Nachklänge aus dem Theater", führt dagegen in dem mittleren Teil eine neue Motivbildung ein. Der Anfang des Hauptsatzes ebenso wie der des Zwischensatzes sind unter 63a und b notiert.

63.

a.



b.



Man sieht, daß diese Form auch bei aller Knappheit mancherlei Abwechslung bieten kann. Welch anderes Bild aber wird sich erst entrollen, wenn alle Teile erweitert werden und dadurch ihr Aussehen verändern! Braucht doch die Wiederholung eines Teiles nicht nur notengetreu zu geschehen, auch mit anderen Harmonien, gesteigerten Bewegungsarten in der Begleitung u. s. w. ist sie zulässig. Daß ferner die Modulation des Zwischengliedes sehr weit geführt werden kann, steht außer Zweifel. Wohl kein anderer Komponist hat so oft und zugleich so bedeutungsvoll von vorliegender Form Gebrauch gemacht als Robert Schumann. Man suche und studiere die einzelnen hierher zu zählenden Nummern aus op. 2 „Papillons", op. 6 „Davidsbündler", op. 9 „Carnaval", op. 15 „Kinderscenen", op. 82 „Waldscenen".

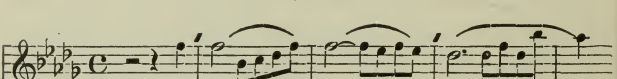
Mit dem Hinweis auf einige größer angelegte Ton-

stücke dieser Form aus der Feder anderer Komponisten mag die Aufzählung der Musterbeispiele ihr Ende erreichen.

Felix Mendelssohn: Nr. 33 der „Lieder ohne Worte".
Salomon Jadassohn: Canon Fis-dur Nr. 3 aus op. 35.
Eduard Grieg: Erotik Nr. 5 aus op. 34.
Stephan Krehl: Minneweise aus op. 16.
Franz Liszt: Nr. 1, 3, 4 der „Consolations".

No. 3 der Consolations, mit der Tempobezeichnung Lento placido versehen, ist in Des dur im Viervierteltakt geschrieben. Das Stück enthält im ganzen 61 Takte. Die kleine dreiteilige Form, welche auch hier zu Grunde liegt, hat also eine wesentliche Erweiterung erfahren. Zwei Takte, ausgefüllt mit der Begleitungsfigur, welche stets der Melodie beigegeben ist, leiten ein. Der erste Hauptsatz in Des dur besteht aus einem gedehnten großen Satz mit 8 Schwerpunkten. Kleine Sätze sind hier als Motive genommen. Der erste davon lautet:

64.



Nach Abschluß des ersten großen Satzes in Des dur werden 8 Takte unter Benutzung des kleinen Satzes (64) und mit Verstärkung der Melodie durch Oktaven angehängt. Dieselben leiten nach F moll über. Der nun folgende Zwischensatz ist unter Beibehaltung des Motives Takt 1 und 2 von No. 64 stark mit Modulation bedacht. Es folgen sich F moll, F dur, A moll, A dur, Des dur. Der Hauptsatz erscheint nun wieder 8 Takte lang in der An-

fangstonart, woran sich ein Schlußteil, aus dem Hauptmotiv gebildet, anschließt.

Aufgabe: Der Anfang ist mit Liedern im Volkston zu machen, sei es, daß dieselben für eine Singstimme mit Begleitung oder für Chor gesetzt werden. Der Chorsatz läßt sich vortrefflich in den gemischten Quartetten (op. 41, 48, 59, 88, 100) von F. Mendelssohn oder den weltlichen Chorliedern von Moritz Hauptmann studieren. Nach Fertigstellung einer Reihe von Liedern mag der Instrumentalsatz den Vokalsatz ablösen. Der Schüler komponiere auch hier nicht nur für Klavier, sondern wähle verschiedenartigste Zusammenstellungen der Instrumente. Des Quartettsatzes ist nicht zu vergessen.

8. Die strenge Variation.

In den ferner zu besprechenden Formen wird eine häufige Wiederholung ein und desselben Satzes zu konstatieren sein. Es ist wohl verständlich, daß die unveränderte Wiederholung leicht ein Gefühl der Monotonie hervorruft. Dem muß durch mannigfache Umgestaltung der Themen vorgebeugt werden. Das beste Mittel, um Fertigkeit in solchem Neubilden der Sätze zu erlangen, ist eine fleißige Uebung der Variationform. Die Erklärung der großen Formen soll daher für kurze Zeit unterbrochen werden, um den Darlegungen über die Variation Raum zu geben.

Was ist nun Variation?

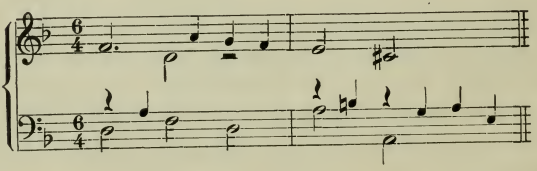
Man versteht darunter ein Tonstück, in welchem ein Thema vielfachen Verwandlungen derart unterworfen wird, daß die Folge der einzelnen Teile ein geordnetes Ganze ergiebt. Das Thema baut sich in einer der ersten drei

Formen auf. Verändert werden kann vom Thema die Melodie, der Rhythmus, der Takt oder die Harmonie. Je nach dem Grade der Veränderung läßt sich zwischen strenger und freier Variation unterscheiden. Erstere ist mehr eine Auszierung, letztere eine Neubildung des Thema. Ueber die freie Variation wird die angewandte Formenlehre eine ausführliche Aufklärung bringen; hier genügt die Erläuterung und Uebung der strengen Art. Beispiele finden wir in den Suiten und in den leichteren Variationenwerken der klassischen Zeit. Die Durchschnittszahl der einzelnen Nummern, welche dem Thema folgen, wird etwa fünf sein. Die Veränderung besteht vorwiegend in einer Figuration, d. h. die Melodie wird mit anderen Bewegungsarten versehen oder selbst mit Durchgangstönen u. s. w. verziert.

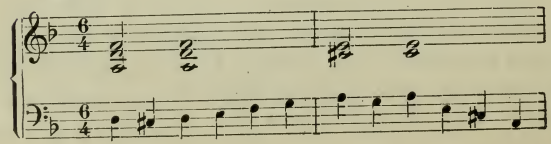
Dem unter No. 53 angeführten Sarabendenthema aus der 11. Klaviersuite von G. Fr. Händel folgen sogar nur zwei Variationen, deren Anfänge nachstehend notiert sind.

65.

Var. 1.



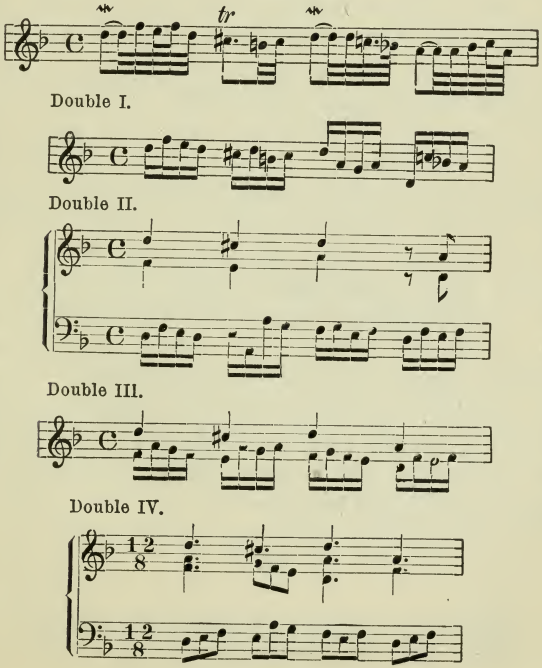
Var. 2.



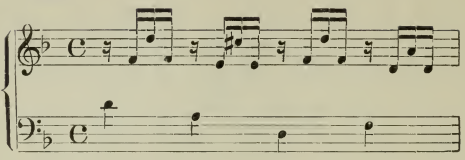
Eine Steigerung in der Bewegung, wie sie bei länger ausgeführten Werken stets zu beobachten ist, findet hier nicht statt. Ja nicht einmal für Abwechslung in der Art der Bewegung ist Sorge getragen. Dafür ist aber die Art, in welcher die gleichmäßigen Viertel benutzt sind, in beiden Variationen eine andere. In der 3. Suite führt Händel gleichfalls ein Thema mit Veränderungen ein, deren Anfänge sich unter No. 66 finden.

66.

Air.



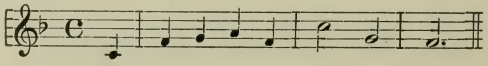
Double V.

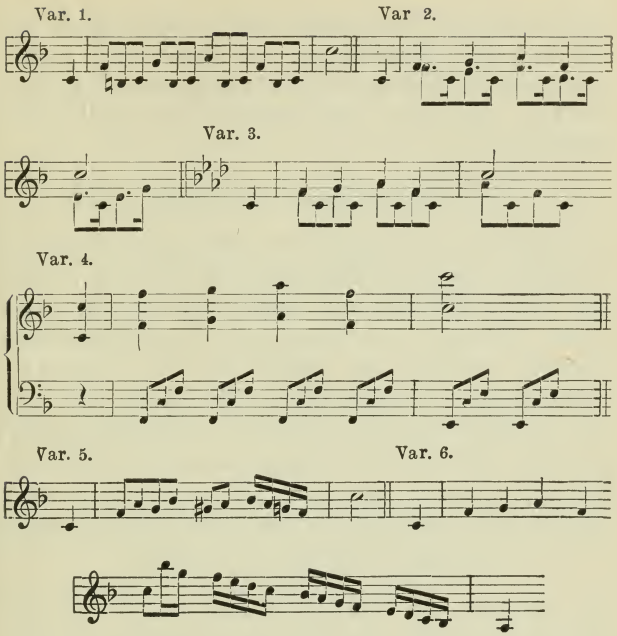


Nach der älteren Manier sind die Teile mit Double bezeichnet. Verdoppelung bedeutet dasselbe, was wir heute mit Veränderung ausdrücken. Doch sind dieselben auch hier nicht von einschneidender Bedeutung, denn über eine gleichmäßige Sechzehnteilbewegung kommt es kaum heraus. Nur Double IV bringt Unterdreiteilung. Die Abwechslung macht sich durch das Auftreten der Bewegung in den verschiedenen Stimmen geltend. Nach gleichem Princip ist die Air mit Variationen aus No. 1 der „Trois Leçons" von Händel gebildet. Brahms hat seine großen Variationen op. 24 nach dem gleichen Thema geschrieben. „Sechs leichte Variationen über ein Schweizerlied" von L. van Beethoven enthalten zwar etwas mehr Freiheiten — z. B. ist eine Variation in Moll geschrieben gegenüber einem Durthema —, bringen aber schließlich auch nichts anderes als Auszierungen im Sinne der Doubles. Weitere Erklärungen dieses Werkes sind nicht nötig; die Anfänge der einzelnen Nummern mögen für sich selbst sprechen:

67.

Thema.





Die G dur-Variationen über ein Thema von Paisiello gehören gleichfalls als Muster hierher, während die bekanntesten und schönsten Variationenwerke von Beethoven der freien Form zuzuteilen sind. Von Mozart wären etwa die Variationen der A dur- und der D dur-Sonate, von Mendelssohn op. 82 und von Haydn die Variationen für Streichquartett über „Gott erhalte Franz den Kaiser" nachzuschlagen.

Aufgabe: Die Themen, welche nach der ersten oder zweiten Form gebildet sind, eignen sich am besten zum

Variieren. Alle Auszierungen sind so vorzunehmen, daß eine wesentliche Umgestaltung des Thema nicht erfolgt. Harmonie und Taktart bedürfen zunächst keines Wechsels; durch die Figuration allein suche man neue Bilder hervorzuzaubern.

9. Die zusammengesetzte dreiteilige Form.

Durch die Dreiteiligkeit hat diese Form mit der im 7. Kapitel erwähnten Aehnlichkeit, in der Art, wie die drei Teile ausgestaltet sind, existiert aber ein bemerkenswerter Unterschied. Der Zwischensatz, welcher bisher vom Hauptsatz abhängig war, gewinnt hier eine vollständige Selbständigkeit. Dadurch wird auch eine Vergrößerung der einzelnen Abschnitte veranlaßt, so daß die einfache dreiteilige Form als Grundlage in den Unterabteilungen Verwendung findet. Zwei- oder gar einteilige Form wird dadurch nicht ausgeschlossen. Das Schema wird hier lauten:

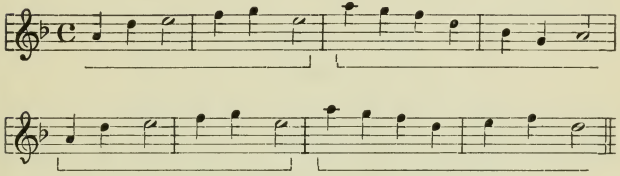
Hauptsatz — Mittelsatz — Hauptsatz.

Der Hauptsatz wird unverändert oder variiert nach dem Mittelsatz wiederholt. Jede der drei Satzbildungen endigt mit ihrer Tonika. Die Tonart blieb in den Werken der älteren Zeit die gleiche. Heutigen Tages liebt man es dagegen, den mittleren zweiten Teil in einer anderen Tonart als derjenigen des Hauptsatzes eintreten zu lassen. Die direkt oder einfach indirekt verwandten Klanggeschlechter erhalten den Vorzug. Die Bezeichnung „Trio" für den Mittelsatz ist immer noch allgemein üblich, obwohl fast nie mehr eine durchgeführte Dreistimmigkeit zu beobachten ist. Zwischen Trio und Wiederholung des Hauptsatzes schiebt sich oft eine Ueberleitung ein, wie auch Schlußbildungen

jeder Größe angehängt werden können. Tempowechsel findet meist nur dann statt, wenn der Hauptsatz außerordentlich lebhaft und erregt sich geberdet und der Mittelsatz demgegenüber beruhigend wirken soll.

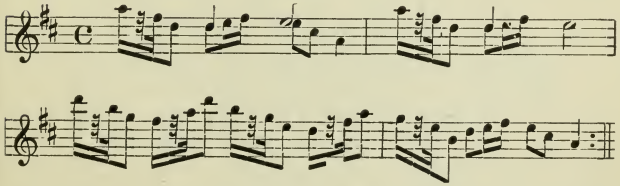
Ein Muster für die kürzeste Art der zusammengesetzten dreiteiligen Form enthält das schon mehrfach citierte Jugendalbum op. 68 von R. Schumann in seinem „Volksliedchen". Jeder der drei Teile davon ist in der ersten Form, also als einfacher großer Satz, gebildet. Während aber der Hauptsatz im klagenden Ton folgende Oberstimme erklingen läßt:

68 a.



setzt der Mittelsatz frisch und lustig ein:

68 b.



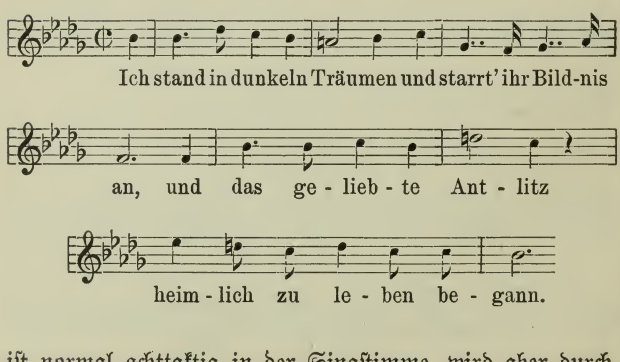
Dem Anfang gleichgebildet ist der abschließende Hauptsatz. Bei aller Knappheit welcher Unterschied in den Sätzen!

So zusammengedrängt läßt sich die Form allerdings

seltener nachweisen. Die Instrumentalsätze wenigstens lieben es mehr, für die einzelnen Teile die dritte Form als Grundlage zu wählen. In der Vokalmusik liegen die Verhältnisse anders. Gedichte mit drei Versen sind häufig so komponiert worden, daß der zweite Vers eine eigene Satzbildung wie ein Trio erhält. Je nach der Ausdehnung der einzelnen Verse können dabei große oder erweiterte Satzform gefordert werden. Durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele gewinnen ja Lieder zudem meist noch ein vollkommeneres Ansehen.

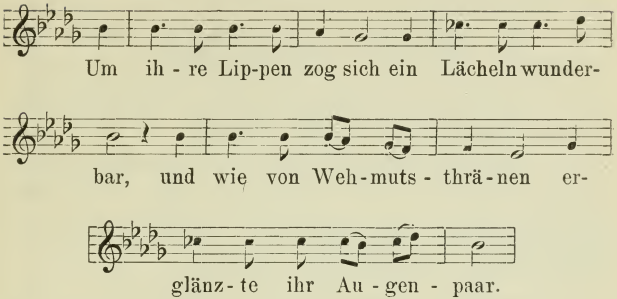
Fr. Schubert hat das Heine'sche Gedicht „Ihr Bild" nach der zusammengesetzten dreiteiligen Form gesetzt. Der erste Vers:

69 a.



ist normal achttaktig in der Singstimme, wird aber durch Zuthaten in der Begleitung auf 14 Takte verlängert. Der zweite Vers wird wie ein selbständiger Mittelsatz mit einer neuen Melodie versehen:

69 b.



Derselbe ist nicht gedehnt. Der dritte Vers:

„Auch meine Thränen flossen
Mir von den Wangen herab —
Und ach! ich kann es nicht glauben
Daß ich dich verloren hab'!"

ist wie der erste komponiert, gleich jenem auch mit Zwischenspielen versehen.

Nachstehend erwähnte Lieder sind als Typen für die gleiche Formation nachzuschlagen:

L. van Beethoven: In questa tomba
Fr. Schubert: Das Fischermädchen
„ „ Der Doppelgänger
„ „ An den Mond op. 57 Nr. 3.
R. Schumann: Widmung op. 25 Nr. 1
„ „ Frühlingsnacht op. 39 Nr. 12.

Bei der Aufzählung von weiteren Beispielen aus der Instrumentalmusik beginnen wir nochmals mit einem Stück aus op. 68 von Schumann: Knecht Ruprecht. Der

Hauptsatz in a moll ist gleicherweise wie der in F dur stehende Mittelsatz in der kleinen dreiteiligen Form gebildet. Die Wiederholung des Hauptsatzes erfolgt hier notengetreu. In No. 7 „Vogel als Prophet" der Waldscenen op. 82 von R. Schumann tritt uns dann die Möglichkeit entgegen, daß der Mittelsatz nur in Form eines kleinen Satzes sich bewegt, selbst wenn der Hauptsatz länger ausgeführt ist. Unter den nächstfolgend angegebenen Kompositionen finden sich vorzugsweise Tanzstücke oder diesen nahverwandte Scherzosätze der Sonaten.

J. S. Bach: englische Suite Nr. 3, Gavotte
L. van Beethoven: Andante der Sonate op. 28
Fr. Schubert: Moment musical op. 94 Nr. 1
Fr. Chopin: Polonaisen op. 40
A. Rubinstein: Scherzo op. 44 Nr. 2
E. Pirani: op. 25 Nr. 1, Gavotte
J. L. Nicodé: op. 28 Nr. 1, Walzer
M. Moszkowski: op. 17 Nr. 2, Menuett.

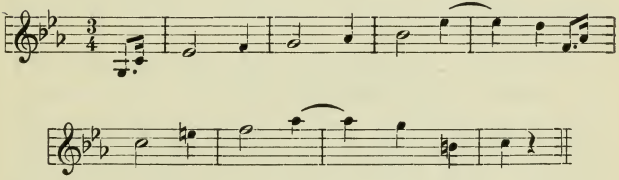
Mit letzterem reizenden Stück ist dann schon ein Beispiel erreicht worden, welches sich über nicht weniger als 328 Takte erstreckt, also über 300 Takte mehr besitzt als das kleine „Volksliedchen" von Schumann. Und doch ist kein wesentlicher Unterschied in der Form. Der Schüler muß hier an der Hand von Beispielen auf das sorgsamste verfolgen, wie die einzelnen Teile gedehnt werden können, um nach und nach einen derartigen Umfang zu erhalten. Zu dem Zweck sind auch noch nachstehende Nummern aus Kammermusikwerken und Symphonien zu vergleichen.

W. A. Mozart: 2. Streichquartett (d moll) Menuett.
„ Symphonie (Es dur) Menuett.

L. von Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 4 Menuett.
„ Symphonie F dur op. 93 Menuett.
Fr. Schubert: Claviertrio Es dur op. 100. Scherzo.
„ Symphonie B dur. Menuetto.
F. Mendelssohn: Symphonie A dur op. 90. 3. Satz.
R. Schumann: Claviertrio op. 63 D moll. 2. Satz.
„ Symphonie D moll op. 120. Scherzo.
J. Brahms: Serenade op. 16. Quasi Menuetto.
„ Symphonie F dur op. 90. Allegretto.

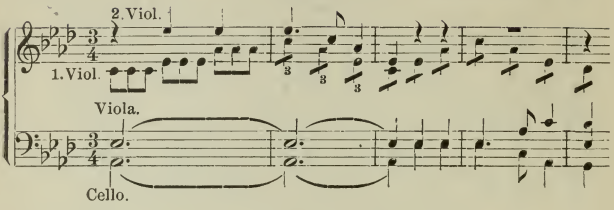
Das Menuett des Beethoven'schen Streichquartetts op. 18 No. 4 enthält also, wie alle die anderen Stücke, einen Hauptsatz, Mittelsatz und Hauptsatz. Ersterer ist einfach dreiteilig. Die 1. Violine beginnt mit dem Hauptthema in C moll:

70.



Das nun folgende Zwischenspiel moduliert unter Beibehaltung des Anfangsmotivs über C dur, f moll nach Des dur. Von da erfolgt die Rückkehr zur Oberdominante der Haupttonart C moll und in dieser Tonart die Wiederkehr des Hauptthemas, welches diesmal einen verlängerten Schluß aufweist. Das sich anschließende Trio in As dur besteht aus zwei verlängerten großen Sätzen. Die Melodie ist zwischen 2. Violine und Bratsche verteilt, während die 1. Violine eine Begleitungsfigur ausführt:

71.



Harmonisch ist dieser Teil besonders einfach: die erste Hälfte beginnt in As dur und schließt in Es dur, die zweite kehrt von Es dur nach As dur zurück. Wenige Takte leiten dann zur Wiederholung des Hauptteils über, welche unverändert erfolgt.

Also auch hier der gleiche Grundzug. Nur die Einzelheiten in der Ausgestaltung wechseln stets. Um den Sinn für die Varianten zu stärken, gilt es, zahlreiche Beispiele zu studieren.

Aufgabe: Zunächst sind einige Instrumentalsätze in der knappen Form, wie sie Schumanns „Volksliedchen" zeigt, etwa als Stücke für den ersten Unterricht zu komponieren. Dann schlage man in der „angewandten Formenlehre" nach, welche speciellen Tanzstücke, Charakterstücke u. s. w. vorliegende Form bevorzugen. So wird eine Anregung gegeben werden, Abwechslung in die Melodik und Rhythmik zu bringen. Außer für Klavier und andere Instrumente ist namentlich für Streichquartett und Orchester zu schreiben.

In der Vokalmusik scheinen solche Gedichte zur Komposition prädestiniert, welche drei Verse enthalten. Um einen Anhalt in dieser Beziehung zu geben, sind in der Folge mehrere geeignete Texte bezeichnet.

H. Heine: „Mein Liebchen, wir saßen beisammen"
„ „Ich stand gelehnet an den Mast".
L. Uhland: „Schäfers Sonntagslied".
„ „Der Traum".
N. Lenau: „Liebesfeier".
„ „An die Melancholie".
J. v. Eichendorff: „Dort ist so tiefer Schatten".
„ „Der Einsiedler".
Fr. Ruperti: „Wie Mondenschein so golden".
„ „Mein Lieb, mein Lieb hält Hochzeit".

Häufig genug wird es nötig sein, den Hauptsatz das zweitemal anders zu gestalten als das erstemal. Der Inhalt der einzelnen Verse muß hier bestimmend wirken. Aber selbst bei motivischer Neubildung wird der Zusammenhang genügend durch die Rückkehr zur Tonika im dritten Teil und durch den Sinn der Worte hergestellt werden.

10. Die Rondoform.

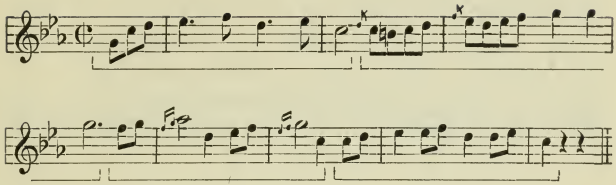
Die Rondoform erscheint in ihrem häufigsten Auftreten nicht anders als eine erweiterte große dreiteilige Form. Der wesentlich gegensätzliche Mittelsatz bleibt bestehen; dafür ist aber der erste Teil so ausgebildet, daß er wieder Hauptsatz, Mittelsatz und Hauptsatz enthält. Da nach dem zweiten Teil der ganze erste Teil auch hier wiederholt wird, tritt das anfängliche Thema nicht weniger als viermal auf. Allerdings finden sich eine ganze Anzahl von Ausnahmen vor, d. h. es werden Teile weggelassen oder Teile angefügt; diese Fälle sind aber auch nur als Ausnahmen anzusehen.

Das Schema ist folgendermaßen anzugeben:

A — B — A | C | A — B — A

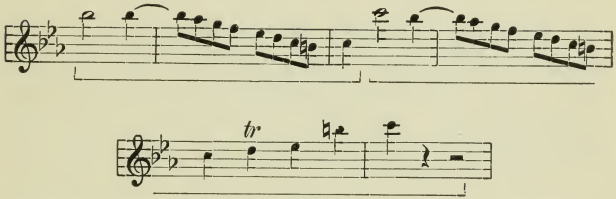
Jeder der Buchstaben ist Vertretung für ein Thema oder eine Themengruppe. Das Hauptthema tritt viermal auf. Die ersten drei Teile schließen sich enger zusammen, während der durch C bezeichnete sich mehr gegensätzlich verhält. Der ganze letzte Abschnitt ist eine Wiederholung des ersten. Das durch B kenntlich gemachte Thema wechselt allerdings dabei seine Tonart. Gegen eine Veränderung der Taktart sowie des Tempos lassen sich keine Bedenken vorbringen. Die ältere und ursprüngliche Bildungsart des Rondo erfolgte so, daß die Zwischensätze immer aus dem Hauptsatz entwickelt wurden. Davon ist man sehr abgekommen. Jetzt erhält fast immer jeder mittlere Teil eine eigene Motiv- und Satzbildung, wie ein Trio. A und B sind mit Vorliebe durch eine Ueberleitung verbunden, auch zwischen C und A schiebt sich eine Rückleitung ein. Eine Einleitung ist eigentlich nur dann am Platz, wenn das Rondo als selbständiges Stück Verwendung findet (Mendelssohn: Rondo capriccioso op. 14). Ausgeführtere Schlüsse dagegen sind stets durch die große Ausdehnung der Form gerechtfertigt. Daß die Themen sich in ganze Themengruppen umwandeln, läßt sich in der Rondoform wie in der Sonatenform sehr häufig bemerken. Das Bindeglied zwischen den einzelnen Teilen der Gruppe stellt die gemeinsame Tonika her. In vielen Sonaten sind die letzten Sätze in Rondoform gehalten und mit der Bezeichnung „Rondo" versehen. Beethovens Sonate op. 13 ist uns Beweis dafür. Betrachten wir das Rondo dieser „Sonate pathétique" etwas genauer. Das Hauptthema (A des Schema) steht in C moll und hat folgende Melodie:

72.



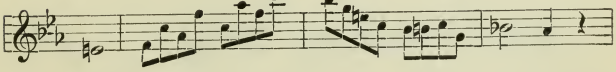
Dieser große Satz erhält einen Anhang als Schlußbestätigung, welcher zunächst Takt 4—8 wiederbringt und dann in einer neuen Motivbildung fortfährt, die auch dem 2. Thema zu Grunde liegt.

73.



Durch Dehnung des schweren Taktes verlängert sich dieser Anhang um einen Takt. Die nun folgende Ueberleitung

74.

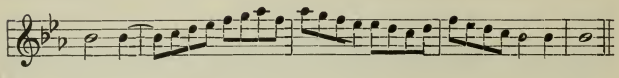


setzt wieder mit dem leichten Takt ein und erreicht bei regulärer Bildung eines großen Satzes schon auf dem 8. Takt die neue Tonika Es dur. Die zweite Themengruppe (B des Schema) folgt. Dieselbe umschließt drei

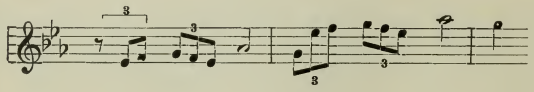
Sätze, welche sich in der Motivbildung streng voneinander unterscheiden (75 a, b, c).

75.

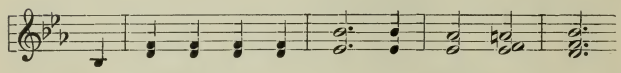
a.



b.

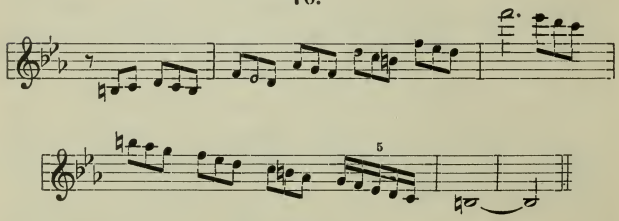


c.



Die Triolenbewegung von 75 b herrscht jedoch in der ganzen Themengruppe dadurch vor, daß damit zwischen a und b eine Vermittlung gebildet und an c eine Coda angehängt wird. Auch die nun notwendige kurze Rückleitung zu A des Schemas behält das gleiche Motiv bei.

76.

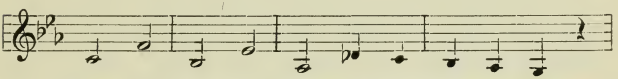


Die Wiederholung des Hauptthemas (72) erfolgt darauf notengetreu.

Der Mittelsatz (C des Schemas) beginnt ohne Ueber-

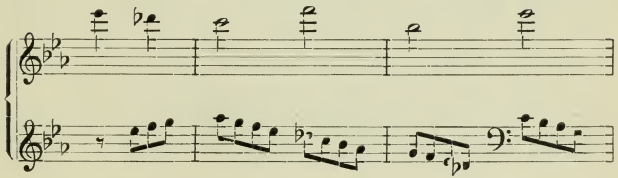
leitung in As dur. Bisher hat die Bewegung, welche sich schon im ersten Takt in der Achtelbegleitung geltend macht, nicht nachgelassen, eher durch die eingeführten Triolen eine Steigerung erfahren. Im schroffen Gegensatz dazu steht die fast feierliche Ruhe der halben Noten des neuen As dur-Teils:

77.



Durch wenig veränderte Wiederholung dieser Melodie in der Unterstimme entsteht ein großer Satz, welcher vollständig, doch gering variiert, in höherer Lage wiederkehrt. Nach nur kurzem Zwischenspiel erklingt, wiederum in höherer Lage, zum drittenmal das As dur-Thema. Mit der Ruhe ist es allerdings schon zu Ende, denn von neuem beginnt die Achtelbewegung:

78.



Die zweite Hälfte dieses dritten Satzes ist harmonisch derartig umgestaltet, daß eine Rückkehr stattfindet und zwar nach der Oberdominante der Haupttonart C moll. Sechs Takte lang wechselt über dem Baßton g die Oberdominante mit der Tonika ab, dann beherrscht acht Takte lang g h d f allein das Feld. Mit dem auflösenden C moll-Dreiklange setzt zum drittenmal das Hauptthema (A des

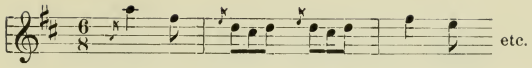
Schema) ein. Der Anhang desselben ist ebenso wie derjenige, der nun folgenden zweiten Themengruppe, etwas verkürzt. Letztere (B des Schemas) ist diesesmal vollständig nach C dur transponiert. Nocheinmal tritt der große Satz des ersten Themas (A) auf, dann klingt in einem ausgeführten Schluß der ganze Satz in C moll aus.

Der letzte Satz der Es dur-Sonate op. 7 ist von Beethoven ebenfalls als Rondo speciell bezeichnet worden. Der Hauptsatz erscheint hier viermal in Es dur. Der in dem Schema mit B bezeichnete Mittelsatz hat beim ersten Auftreten B dur, beim zweiten Auftreten Es dur als Haupttonart, während der andere Mittelsatz (C) in C moll steht. Ein längerer Anhang mit Zurückgreifen auf die Bewegung des Mittelsatzes C schließt das außerordentlich klar und einfach aufgebaute Stück ab.

Von Beethoven ist dann weiter das G dur-Rondo op. 51 No. 2 zu studieren, welches eine eigentümliche Bildung des zweiten Mittelsatzes (C) aufweist. Hier wird nicht nur in eine fernerliegende Tonart (E dur) übergegangen, sondern außerdem auch noch Taktart und Tempo gewechselt. Das C dur-Rondo aus dem gleichen Opus zeigt insofern eine Unregelmäßigkeit der Bildung, als nach dem Mittelsatz C nur A wieder auftritt und dann, ohne B zu berühren, in einem längeren Anhang geschlossen wird.

Am A moll-Rondo aus den zwölf Klavierstücken von W. A. Mozart findet in dem dritten Teil dieselbe Verkürzung statt. Nach dem zweiten Mittelsatz wird nur das erste Thema wiederholt und demselben sofort eine lange Coda angefügt. Ganz regulär nach dem angeführten Schema ist dagegen das Rondo der D dur-Sonate von Mozart gebildet. Das Hauptthema:

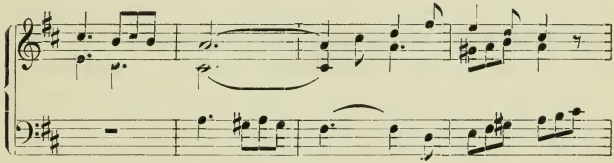
79.



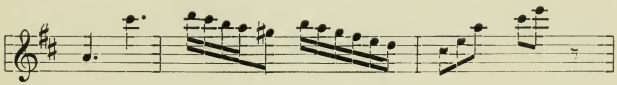
tritt viermal in D dur auf. Der erste Mittelsatz ist zweimal zu finden, zunächst in A dur, dann in der Haupttonart D dur. Eine längere Ueberleitung vermittelt zwischen A und B, eine kürzere zwischen B und A. B selbst stellt sich als eine Themengruppe dar, in welcher zwei große Sätze wiederholt sind und diesen noch eine Coda angehängt wird. Die Anfänge dieser Sätze finden sich unter 80.

80.

a.



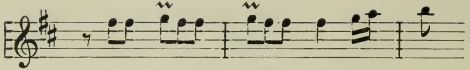
b.



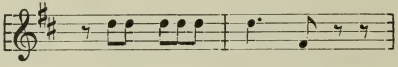
Von A zu C und C zu A sind von Mozart ebenfalls Ueberleitungen geschrieben worden. Der Mittelsatz C ist dann so ausgedehnt, daß er in zwei Tonarten Platz greift und in jeder ein Thema aufstellt, und zwar in H moll ein solches mit dem unter 81 a angedeuteten Motiv, in G dur mit dem Motiv 81 b, welche beide jedoch miteinander verwandt sind.

81.

a.



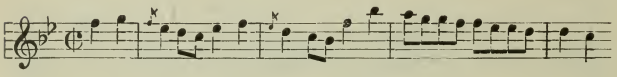
b.



Die Motive der Ueberleitungen sind schließlich nach dem letzten A noch zu einer kurzen Coda benutzt.

Haben wir in dem A moll-Rondo ein Beispiel gesehen, in welchem die Grundform verkürzt war, so wollen wir aus dem Rondo der B dur-Sonate ersehen, wie Mozart gelegentlich auch die Grundform vergrößerte. Durch Einschiebung eines dritten Mittelsatzes wird der Hauptsatz zu fünfmaligem Auftreten veranlaßt. Sein Anfang lautet wie folgt:

82.



Nach dem erweiterten Schema A-B-A-C-A-D-A-B-A erscheint der erste Mittelsatz zweimal. Als Tonarten hat sich derselbe anfangs F dur, später B dur gewählt. Mittelsatz C (in G moll) und D (in Es dur) wird nicht wiedergebracht.

Nach den angeführten Beispielen möchte es fast scheinen, als ob die Rondoform ein Privilegium der Komposition für Klavier sei. Davon kann keine Rede sein;

jede Art von Instrumentalkomposition vermag diese Form einzuführen. Gleich die erste Sonate für Pianoforte und Violine op. 12 No. 1 (D dur) von Beethoven bringt als Schlußsatz ein Rondo. Auch in dem kleinen Es dur-Trio (nachgelassenes Werk) des gleichen Meisters findet sich als letzter Satz ein Rondo. In den Werken eines Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms lassen sich nun mehr wie genug Beispiele auffinden, deren Studium zur Erforschung der vorliegenden Form unumgänglich notwendig ist.

Aufgabe: Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Rondoform durch die häufige Wiederkehr desselben Thema in der gleichen Tonart leicht ermüdend wirkt, wenn nicht für Abwechslung in der Art, in der die Hauptsätze sich wiederholen, gesorgt ist. Die Kunst des strengen Variierens muß deshalb hier reichlich ausgeübt werden. Auch vergesse man nicht, auf Gegensätzlichkeit der Themen zu achten und, wenn nötig, von einem Thema zum anderen energisch und charakteristisch überzuleiten. Die Tonarten der einzelnen Themen bedürfen ja an sich eigentlich keiner Vermittlung; sind dieselben doch meist so nahe miteinander verwandt, daß sie sich direkt folgen können. Wohl aber verlangt die rhythmische Ordnung und harmonische Abgeschlossenheit der Hauptteile einen Gegensatz. Es müssen daher die Ueberleitungen wie große Dissonanzen wirken, die in der Konsonanz der Themen ihre Auflösung finden. Um den Eindruck der Gegensätzlichkeit zu verstärken, werden die Zwischenglieder gern eigenes motivisches Material verwenden. Sequenzen aller Art spielen dabei eine große Rolle. Der Schüler hat nun zur Uebung auch in dieser Form zahlreiche Tonstücke zu schreiben. Von der Kom-

position für Klavier ausgehend berücksichtige er ferner den Satz für Kammermusik, in verschiedenartigster Zusammenstellung, und für Orchester. Natürlich ist es ratsam, an die Abweichungen erst zu denken, nachdem die normale Form in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Die Vokalmusik ist diesesmal vollständig unberücksichtigt geblieben. Die Rondoform unverkürzt eignet sich weniger gut für den Vokalsatz. Wohl sind in früherer Zeit Opernarien nach derselben komponiert worden, doch ist man ja zum Glück von diesen Bravourarien ganz abgekommen. Will man den Versuch machen, etwa ein Chorlied rondoartig zu bilden, so wird es das beste sein, ein Gedicht mit sieben Versen zu wählen, etwa „Sonntagsstille" von Gottfried Kinkel. Der 1., 3., 5. und 7. Vers ist dann nach der gleichen Melodie zu singen, während der 2., 4. und 6. Vers mit neuen Themen zu versehen sind. Zum Studium ist ein solcher Versuch, Rondoform in der Vokalmusik zu verwenden, jedenfalls nicht unnütz.

11. Die Sonatenform.

Die Sonatenform ist als die vollkommenste, entwickeltste aller Formen anzusehen. Wenn sie auch an Zahl der Themen gegen die Rondoform zurücksteht, so weiß sie ihr Material doch so mannigfach und kunstreich zu verwenden, daß diese Verarbeitung das charakteristische Merkmal der ganzen Form wird. Das Schema ist dreiteilig:

Aufstellung der Themen — Durchführung — Wiederholung der Themen.

Die Zahl der Themen ist, wie schon angedeutet, gering, denn sie beträgt in den meisten Fällen nicht mehr als zwei. Da häufig mehrere Sätze verschiedener Motivbil-

dung zu einem Ganzen verbunden werden, ist es auch hier eigentlich richtiger, nicht nur von Themen, sondern von Themengruppen zu sprechen. Wenn wir es zunächst mit zwei derselben zu thun haben, so steht die erste davon in der Haupttonart des ganzen Satzes, die zweite anfangs in einer meist nahe verwandten Tonart, bei der Wiederholung nach der Durchführung auf der Haupttonstufe. Die zweite Themengruppe kann nicht nur durch Anhängung einer ausgeführten Coda, sondern auch durch Verbindung mit einem Passagenteil bedeutend ausgedehnt werden. Eine Ueberleitung zwischen den Themengruppen wird häufiger vorhanden sein als fehlen. Der Aufstellung der Themen, welche wohl in den meisten Werken unverändert repetiert wird, folgt die Durchführung.

Was heißt das, eine Durchführung?

Größere oder kleinere Teile der Aufstellung werden in verschiedenen Tonarten und Stimmen derart verarbeitet, daß sie in einem neuen Lichte erscheinen oder andere Bildungen veranlassen! Die Haupttonart der Themengruppen wird dabei, soweit es geht, vermieden, mindestens wird man nicht lange in derselben verweilen. Auch die abgeschlossene Art der Themenbildung wird nicht beibehalten, es müßte denn einmal ein ganzer Satz der Themenaufstellung in einer entfernteren Tonart wiederkehren. Das Streben herrscht aber entschieden vor, die Sätze so zu bilden, daß sie modulieren und charakteristische Motive in verschiedenen Stimmen nachahmen. Die Nachahmung kann so streng werden, daß eine Zeit lang ein richtiger Kanon oder ein Fugato entsteht. Wie weit die Modulation gehen darf, läßt sich nicht vorschreiben. Jedenfalls soll sie nicht blindlings geschehen, sondern bis zu einem

gewissen Ziel vorschreiten und von dort zur Haupttonart zurückkehren; denn der Durchführung folgt die Wiederkehr beider Themengruppen in der Haupttonart. Da die Durchführung harmonisch außerordentlich unruhig ist, eignet sich als Abschluß derselben vorzüglich ein orgelpunktartiges Verweilen auf der Dominante der Haupttonika, um mit Sammlung dem Eintritt der ersten Themengruppe wieder entgegenzugehen. Wie bei der Rondoform so wird auch hier bei der Sonatenform dem letzten Thema ein oft sehr ausgeführter Schluß angefügt.

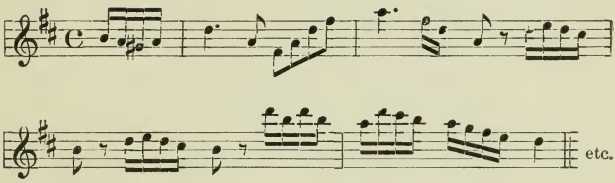
Mit diesen wenigen Worten kann nur ein ganz flüchtiges Bild der in Frage stehenden Form entworfen sein. Es wäre aber auch in einer längeren Erläuterung kaum denkbar, alle Möglichkeiten der Bildung zu erschöpfen. Sieht doch in Einzelheiten ein Satz stets anders als der andere aus. Nehmen wir daher lieber gleich Sonatensätze unserer Klassiker zur Hand, um durch die genaue Zergliederung derselben zum wahren Verständnis ihres Aufbaus zu gelangen.

Die kleinste Form der Sonate wird Sonatine genannt. In ihr ist alles nach den Principien der großen Sonate gestaltet, nur sind alle Unterabteilungen sehr knapp gehalten, so daß sich die Durchführung auch meist in bescheidenen Grenzen bewegt. Als ein Kapitalbeispiel für die Sonatenform kann ein Sonatinensatz niemals gelten. Für den Lehrgang der Komposition empfiehlt es sich aber, die Sonatine vor der Sonate, als Vorbereitung zu derselben, zu studieren. In ihrer Gesamtheit gehört die Sonatine wie die Sonate zu den cyklischen Formen, d. h. sie enthält mehrere in sich abgeschlossene, selbständige Teile verschiedenen Charakters, welche in ihrer Folge ein ein-

heitliches Werk ergeben. Vorzugsweise ist der erste große Teil davon nach dem Schema: Themen — Durchführung — Themen aufgebaut; er kommt für uns allein hier in Frage.

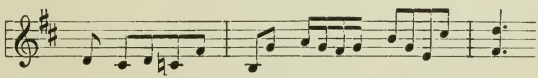
Den Anfang der Erläuterungen soll die Besprechung des 1. Satzes der Sonatine op. 36 No. 6 von M. Clementi machen. Haupttonart des Satzes ist D dur. Mit Festhalten dieser Tonika tritt zunächst ein großer Satz auf:

83.



Der zweite Halbsatz dieses Hauptthemas wird variiert wiederholt und an den Abschluß desselben in D dur sofort der Vermittlungsteil angefügt, der kurze Zeit noch in D dur verweilt und sich dann nach der Oberdominante von A dur wendet, um auf dem Klang e gis h einen Ganzschluß zu bringen. Alle Teile der Ueberleitung sind aus folgendem Anfangsmotiv entwickelt:

84.

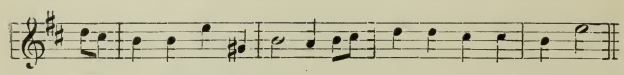


In A dur setzt darauf die zweite Themengruppe ein, welche aus zwei großen achttaktigen Sätzen besteht. Der

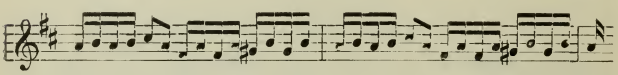
erste davon (85 a) ist als eigentliches zweites Thema anzusehen, während der zweite (85 b) einen Passagenteil und kurzen Codalgedanken (85 c) in sich schließt.

85.

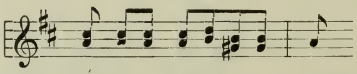
a.



b.



c.



Die gesamte Themengruppe ist beim Vortrag des Stückes zu repetieren.

Die Durchführung, welche sich an die Themengruppe anschließt, erstreckt sich über 18 Takte. Zunächst werden mit dem Rhythmus des ersten Thema

zwei kleine Sätze gebildet, welche von A dur ausgehen und mit dem Oberdominantseptimenaccord d fis a c schließen. Auf diesem Klang tritt das unter 85 c angeführte Motiv auf und wird in einer Sequenz, von G dur beginnend, über E moll, D dur, H moll nach G dur zurückgeführt, um dann einem kleinen abschließenden Satz der Durchführung, welcher motivisch aus 85 b entwickelt ist und harmonisch mit a cis e g endet, Platz zu machen. Die nun folgende

Wiederholung der Themen unterscheidet sich von der ersten Aufstellung nur dadurch, daß die zweite Themengruppe nach D dur transponiert ist. Der Vermittlungsteil zwischen den Themen ist wie beim ersten Auftreten vorhanden, allerdings diesesmal um weniges verkürzt. Eine specielle Coda des ganzen Satzes tritt nicht auf.

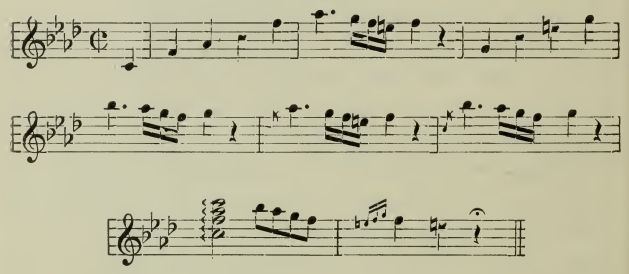
Die Form dieses Sonatinensatzes ist mithin außerordentlich kurz gehalten, wie auch der Inhalt, mit dem sie erfüllt ist, durchaus einfach und harmlos erscheint. Und doch haben wir noch nicht den denkbar kleinsten Sonatinensatz vor uns. Verkürzungen können noch durch Auslassung des Vermittlungsgliedes und Beschränkung der Durchführung auf ein Minimum angebracht sein. In den ersten Sätzen der Sonatinen von Clementi, Dussek, Kuhlau und Reinecke lassen sich vielerlei Varianten ausfindig machen. Die Gestaltung in diesen Tonstücken ist ja meist so klar und auf der Hand liegend, daß es weiterer Bemerkungen dazu nicht bedarf.

Gehen wir daher weiter zur eigentlichen Sonate. Bei ihr ist wie bei der Sonatine derjenige Teil, welcher speciell nach der in Frage stehenden Form gebildet ist, der erste. Dem Tempo nach ist er gewöhnlich ein Allegro. Die Sonate erhält durch ihn ihr eigentliches Gepräge, d. h. spricht man von Sonatenform, so versteht man darunter die Form des ersten Satzes einer regulären Sonate. Gleich wie die Klaviersonate sind die meisten Kammermusikwerke und Symphonien gebildet. Auch ihre Erläuterung hat daher im vorliegenden Kapitel zu geschehen. Schließlich findet die Sonatenform auch außerhalb der geschlossenen Sonate Verwendung; sind doch die meisten Ouverturen der klassischen Zeit in dieser Form gehalten! Längere motivisch selb-

ständige Einleitungen, eventuell auch Schlüsse, sind in letzterem Falle gern angebracht (Leonoren- und Egmontouverture von L. van Beethoven, Freischützouverture von C. M. v. Weber). Leiten solche Vorspiele wirklich ein Theaterstück ein, so werden letzterem die Motive entnommen werden. Selbst einzelne Klavierstücke benutzen die Sonatenform, wie wir das bei dem Adagio in H moll von Mozart beobachten werden.

Beginnen wir jedoch mit der Besprechung eines wirklichen Sonatensatzes. In seiner Sonate op. 2 No. 1 fängt Beethoven den ersten Satz mit nachstehendem Thema an:

86.

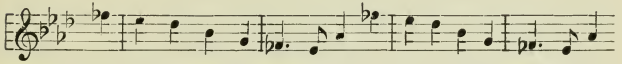


Ein großer Satz in F moll mit Halbschluß auf der Oberdominante. Was wird, geht es zurück nach F moll? Zu kurzem Besinnen wird die Pause gedehnt. Dann stürmt von neuem das Anfangsmotiv heran, entschlossen F moll den Rücken kehrend. Wie um der Freude über diesen gefaßten Entschluß Ausdruck zu geben, wird der Schluß des Motivs mehrmals, sequenzartig gebracht und dadurch nach Es dur übergeleitet. Der Vermittlungsteil ist also

hier aus dem Hauptthema herausgebildet. Der Es dur-Dreiklang erweist sich nur als die Oberdominante von As dur, in welcher Tonart das zweite Thema anhebt. Die Erinnerung an den Anfang ist noch nicht ganz geschwunden. Den Rhythmus des neuen Thema

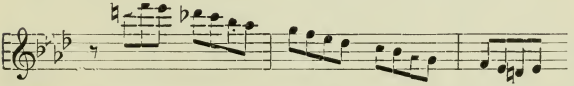
haben wir schon in den allerersten Takten vernommen. Die melodische Zeichnung ist allerdings jetzt eine ganz andere.

87.



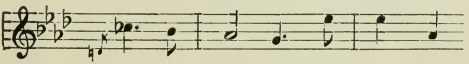
Das zweite Thema besteht zunächst aus einem verlängerten großen Satz, welcher mit obenstehendem Motiv beginnt und in einer abgerissenen Achtelfigur sich fortsetzt. Dann fügt sich diesem ersten Satz ein zweiter an. Eine ununterbrochene Achtelbewegung giebt demselben den Charakter eines Passagenteils.

88.



Der dann nachfolgende Satz ist durch seine Harmonieverbindung als Coda gekennzeichnet.

89.



Sein Hauptmotiv ist eine Neubildung. Der Abschluß der

Themenaufstellung erfolgt in As dur. In der gleichen Tonart beginnt die Durchführung. Das erste Thema macht auch hier den Anfang, wenigstens tritt zweimal das Hauptmotiv, dessen Schlußtakt wiederholt wird, auf. Ein leichter Takt fällt aus, so daß wir einen verkürzten Satz erhalten, der außerdem harmonisch nicht abgeschlossen ist, da er von As dur nach F dur moduliert. Von hier ab beherrscht 38 Takte lang das zweite Thema das Feld. In Form eines großen Satzes setzt es ein, von B moll nach C moll modulierend. In zwei kleinen Sätzen fährt es fort, nur das Anfangsmotiv konservierend, zweimal in der Oberstimme, zweimal in der Unterstimme, indem es dabei von C moll nach B moll zurückkehrt. Nocheinmal beginnt dann das Anfangsmotiv des zweiten Themas einen verlängerten großen Satz, welcher von As dur durch Sequenzen nach C dur übergeht. Hiermit ist die Oberdominante der Hauptonart F moll erreicht. In einem Orgelpunkt über c wird letztere vorbereitet. Motive treten jetzt nur in kleinen Teilen zu Tage; zunächst spielt der Anfang des zweiten Themas

, dann der Schluß des ersten

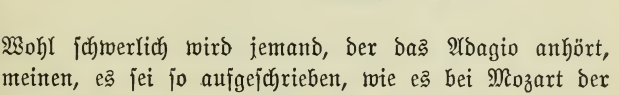
eine Rolle. Das erste Thema, welches hierauf in F moll eintritt, wird, mit geringen Varianten in der Begleitung, wie unter No. 86 hingestellt. Der erste Takt ist zugleich als Ende der Durchführung ein schwerer, als Anfang des neuen Satzes ein leichter. Der Vermittlungsteil zeigt sich in Kleinigkeiten verändert, während die ganze zweite Themengruppe direkt von As dur nach F moll übertragen ist. Die Coda ist nur um wenige Takte verlängert.

Beethoven hat bei der Wiederholung der Themen eine

Dur-Melodie nach Moll übertragen. Nicht alle Melodien sind zu so einer einschneidenden harmonischen Umwandlung geeignet. Erfordernis ist dieselbe keinesfalls. Wenn ein Thema einer Uebertragung nach Moll entschieden widerstrebt, so wird es einfach in Dur wiederholt, und zwar meist in der Durtonart der Hauptstufe. Ein länger ausgeführter Schluß wird dann häufig die ursprüngliche Molltonart wiederherstellen. Man vergleiche beispielsweise den ersten Satz der C moll-Symphonie von Beethoven.

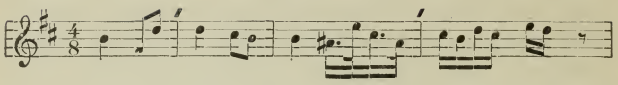
Zur weiteren Betrachtung diene das Adagio (H moll) aus den 12 Klavierstücken von W. A. Mozart, eine Komposition von unvergleichlicher Schönheit. Obwohl dies Stück in langsamstem Tempo geht und ganz allein steht, besitzt es doch die Sonatenform. Ein Zeichen, daß dieselbe auch außerhalb der Sonate jederzeit verwendbar ist. Die Oberstimme der ersten beiden Takte ist von Mozart wie folgt notiert:

90.



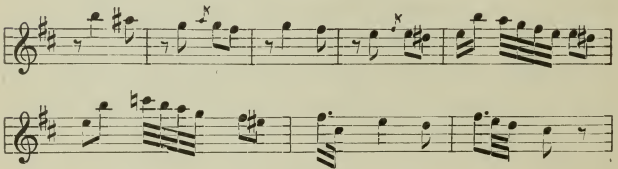
Wohl schwerlich wird jemand, der das Adagio anhört, meinen, es sei so aufgeschrieben, wie es bei Mozart der Fall ist. Die meisten Abschlüsse fallen in dem angegebenen Viervierteltakt auf das dritte Viertel, obwohl sie ihrer Bedeutung nach die schwere Zählzeit verlangen. Außerdem aber sind die Viertel eigentlich gar nicht die Zählzeiten, sondern die Achtel. Nachstehende Umschreibung des Anfangs (90) scheint daher nicht unangebracht:

91.



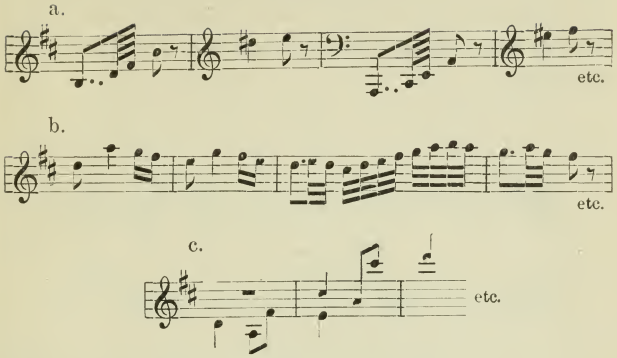
Wenn im Lauf der Erläuterung nun von Takten die Rede ist, so sind die Hälften des Mozart'schen Viervierteltaktes gemeint. Das erste Thema steht in H moll und setzt sich aus einem kleinen Satz und einem großen Satz zusammen. Letzterer benutzt neues motivisches Material. No. 92 giebt seine Oberstimme wieder.

92.



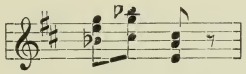
Der vorhergehende kleine Satz war schon unter No. 91 abgedruckt worden. Wir haben damit das vollständige erste Thema vor uns, denn der jetzt folgende Satz ist, obwohl aus Motiven des ersten Themas gebildet, als Vermittlungsteil zu betrachten. Er geht von H moll aus und schließt mit der Oberdominante von D dur. Die zweite Themengruppe folgt. Daß dieselbe dreigliedrig ist, kann leicht erkannt werden. Als Kern der Sache ist der erste große Satz (No. 93a) anzusehen; ein weiterer großer Satz (No. 93b) bildet einen Passagenteil, welchem eine Coda in Form eines kleinen Satzes (No. 93c) angehängt ist, das Motiv des allerersten Taktes noch einmal erklingen lassend.

93.



Der erste dieser drei Sätze schließt naturgemäß mit einem schweren Takt ab, während der zweite mit einem leichten beginnt. Dazwischen ist nun noch folgender Takt eingeschoben:

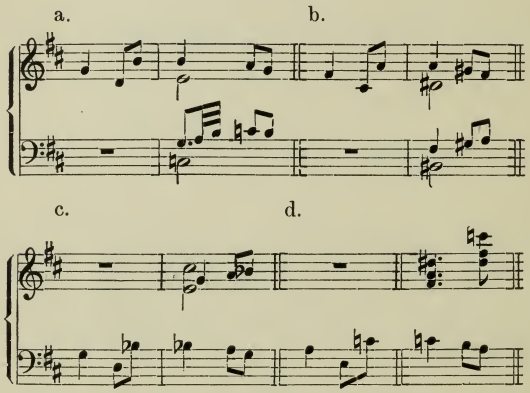
94.



der als schwer anzusehen ist. Auch dem schweren Takt der Coda folgt ein ähnlicher schwerer Takt als Rückleitung zur Wiederholung oder als Ueberleitung zur Durchführung. Dieselbe ist motivisch aus dem Anfang des ersten wie des zweiten Themas entwickelt. Es entstehen zwei große und zwei kleine Sätze, welche der Reihe nach in G dur, Fis moll, G moll und A moll beginnen, während sie jeweils auf dem Oberdominantseptimenaccord der nachfolgenden Tonart schließen. Mit dem Einsetzen der Stimmen zu Anfang der

vier Sätze wird abgewechselt; zunächst beginnt zweimal die Oberstimme, dann ebenso oft die Unterstimme. Unter No. 95 finden sich die ersten Takte der betreffenden Abteilungen:

95.

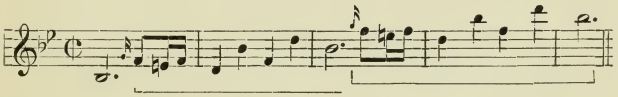


Bemerkt sei noch, daß der vierte schwere Takt jedes der beiden großen Sätze gedehnt ist. Der Durchführung folgt die Wiederholung der Themen. Das erste davon ist unverändert, das zweite, nach H moll übertragen, weist geringe Varianten auf; der Vermittlungssatz fehlt. Auch Durchführung und Wiederholung der Themen sollen zusammen repetiert werden. Nach der Repetition läßt eine motivisch selbständige Coda den ganzen Satz in H dur freundlich ausklingen.

Als drittes Muster diene ein Satz aus einem Streichquartett von Beethoven. Da bisher Mollsätze erklärt worden sind, scheint es rätlich, auch einmal einen Satz in

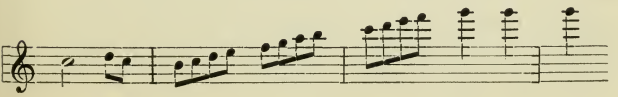
Dur zu wählen, und zwar einen solchen, in dem die Aufstellung der Themen vollständig in Dur geschieht. Es folge daher der erste Satz des B dur-Streichquartetts op. 18 No. 6. Das Hauptthema in B dur besteht zunächst aus einem erweiterten großen Satz, welcher durch Anhängung eines Schlusses in Form eines kleinen Satzes verlängert wird. Die Erweiterung geschieht durch Wiederkehr der Motive in höhere Lage. Die erste Violine trägt das Hauptmotiv und seine Wiederholung vor.

96.



Der erste Takt ist schwerer Takt; das Motiv ist durch die Klammer kenntlich gemacht. Es ist leicht zu erkennen, wie durch die Wiederholungen des Motivs in anderer Lage aus einem großen Satz mit vier Schwerpunkten ein erweiterter mit sechs Schwerpunkten entsteht. Ein neuer großer Satz, der zu Anfang weiter nichts als eine Wiederholung ist, folgt. Im weiteren Verlauf verläßt er die Haupttonart und schließt in C dur ab. Der Vermittlungsteil ist insofern eigentümlich, als er die Tonart C dur nicht verläßt. Motivisch ist er neu gebildet; sein Anfang ist unter No. 97 angegeben.

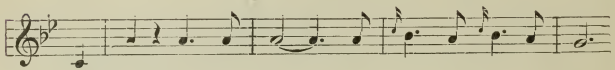
97.



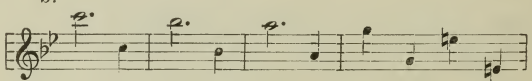
Ober- und Unterstimme bringen abwechselnd das Motiv. Die zweite Themengruppe steht in F dur. Auch hier besteht sie aus drei Teilen, dem eigentlichen Thema, einem Passagenteil und der Coda. Dabei haben wir es mit erweiterten Sätzen zu thun, deren Ausdehnung nicht schwer zu erkennen ist, wenn die Anfänge der drei Glieder unter No. 98 a, b, c notiert werden.

98.

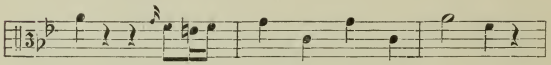
a.



b.



c.

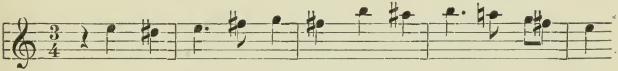


Die Coda verwendet also das Anfangsmotiv, läßt dann außerdem die Achtelfigur der Ueberleitung (No. 97) nocheinmal erklingen. Das Material der Coda wird in der Durchführung ausschließlich benutzt. Außerordentlich klar und übersichtlich ist der harmonische Aufbau in diesem Teil. Von F dur ausgehend, werden die Tonarten G moll, F dur, F moll, Es dur, Es moll, Des dur, B moll, F dur berührt. Mit letzterem Klang ist wieder die Oberdominante der Haupttonart B dur erreicht. Somit kann die Vorbereitung der Tonika beginnen, was auch sehr ausführlich (durch 36 Takte) geschieht. Das Hauptthema tritt dann wie zu Anfang in B dur ein. Nach geringer Neubildung folgt der Vermitt-

lungsteil in F dur und daran anschließend die zweite Themengruppe in B dur, einfach transponiert. Dem ganzen Teil ist keine weitere Coda beigefügt, doch sei noch erwähnt, daß nach der Aufstellung der Themen wie nach der Wiederholung derselben eine Reprise steht.

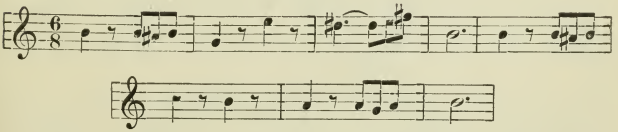
Wie bisher angedeutet, sind nun zahlreiche Sonatensätze zu zergliedern. Ausdehnung und Einteilung der Hauptthemen oder Themengruppen ist zunächst festzustellen. Der Schüler beachte sorgfältig, ob der Vermittlungsteil aus dem ersten Teil heraus entwickelt oder selbständig gebildet ist. Die Durchführung bedarf des gründlichsten Studiums, damit vollständig klar gestellt wird, welche Motive der Themenaufstellung hier Verwendung finden. Bisweilen werden im Lauf der Durchführung auch neue Motive, ja ganze neue Sätze verwendet, so von Beethoven im ersten Satz der Es dur-Symphonie bei Einführung der folgenden Melodie:

99.



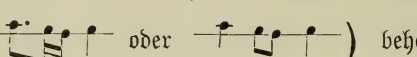
Oder von Mendelssohn im ersten Satz der A dur-Symphonie:

100.



In den lang ausgeführten Schlüssen dieser Sätze wird noch einmal auf das betreffende Thema zurückgekommen und

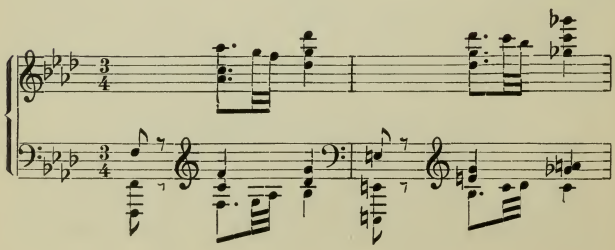
dadurch gewissermaßen der Versuch gemacht, ihre Existenz zu rechtfertigen. Doch mag man einer solchen Einführung neuer Motive in der Durchführung nicht allzuhäufig begegnen. Eher noch werden Teile der Themen selbst derart weitergebildet, daß Melodien daraus entstehen, welche neu, etwa wie ein Trio, erscheinen, ohne freilich die harmonische Abgeschlossenheit eines solchen zu erreichen. J. Brahms hat beispielsweise in der Durchführung des ersten Satzes seiner F moll-Sonate (op. 5) für Klavier aus dem Motiv des Hauptthemas eine herrliche lyrische Weise entstehen lassen. Da der ganze Satz von Brahms ein Muster von Einheitlichkeit ist, so sei er in Kürze erläutert. Die Aufstellung der Themen geschieht derart, daß ein erstes Thema in F moll durch einen Vermittlungssatz mit einem zweiten Thema in As dur verbunden wird. Die Stelle in F moll, welche von einem Unterteilungsmotiv



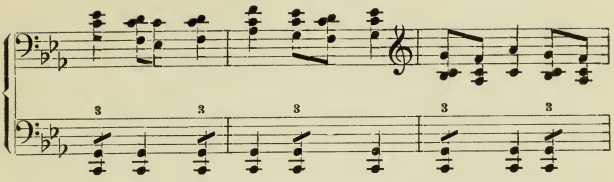
beherrscht wird, hat kleine dreiteilige Form. Nachstehend folgen die Anfänge von Haupt- und Zwischensatz (101 a, b).

101.

a.

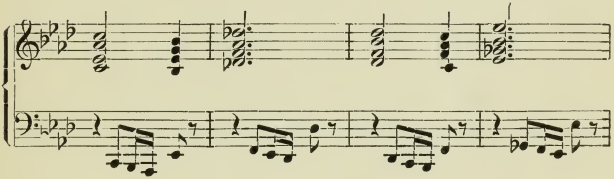


b.

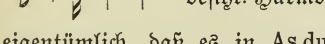


Auch der dem ersten Thema folgende Vermittlungsteil erinnert in Ober- wie Unterstimme an die Motive von 101.

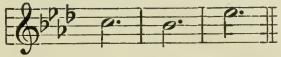
102.



Das zweite Thema zerfällt in drei kleinere Abteilungen, von denen die mittlere einen eigenen Rhythmus

 besitzt. Harmonisch ist an dem ganzen Thema eigentümlich, daß es in As dur beginnt und in Des dur schließt. Die Hauptbewegung der Melodie entwickelt sich wie diejenige der Vermittlung (102) aus dem Motiv des ersten Themas (101).

103.

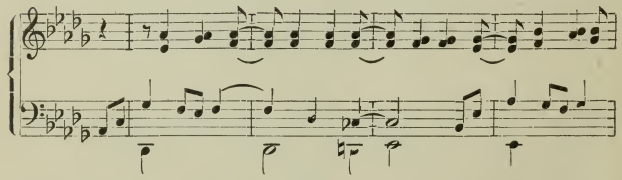


Unter den einzelnen Gliedern der Themenaufstellung existiert somit ein inniger Zusammenhang. Die Durchführung

benutzt Material aus 101 a und b. Durch Umdeutung von a c es ges in his dis fis a wird nach Cis moll und Gis moll moduliert, letzterer Klang in Gis dur verwandelt und nach enharmonischer Verwechslung mit As dur dadurch die Oberdominante von Des dur erreicht. In dieser Tonart setzt ein erweiterter großer Satz ein, der wohl stark moduliert, schließlich aber nach der Tonika Des dur zurückkehrt, um mit dem Eintreten des allerersten Rhythmus (101 a) das Weitergehen nach Ges dur zu veranlassen. Von da erfolgt die Rückkehr nach F moll zur Haupttonart. Die Wiederholung der Themenaufstellung bringt erstes Thema, Vermittlungsteil, zweites Thema, wobei letzteres nach F dur transponiert ist. Mit einer längeren Coda, welche in ihrem Verlauf das Tempo beschleunigt und sich motivisch an 101 a anlehnt, endet der Satz, und zwar in F dur.

Doch nocheinmal zurück zu der Melodie des Des dur-Satzes in der Durchführung! Das Motiv 101 b liegt auch

104.



hier zu Grunde, ist aber so verwendet, daß die Melodie wie eine Neubildung erscheint. Der ganze Satz ist ein herrliches Beispiel, wie eine Meisterhand es versteht, aus einem Element die verschiedensten Gebilde zu formen. So gehandhabt ist die Sonatenform gewiß noch nichts Ueberwundenes.

In den aus der Litteratur angeführten Beispielen sind wir bei der Themenaufstellung nur einfach direkt verwandten Tonarten begegnet. Unzweifelhaft tritt regulär bei Dursätzen das zweite Thema in der Oberdominante oder deren Parallele, bei Mollsätzen in der Parallel- oder Oberdominanttonart, auf. Ab und zu ist aber sowohl Beethoven wie mancher seiner Nachfolger von diesem Princip abgewichen. Ersterer bringt beispielsweise in seiner C dur-Klaviersonate op. 53 das zweite Thema in E dur, in seinem großen B dur-Trio op. 97 das zweite Thema in G dur. Fr. Chopin führt im E moll-Konzert die entsprechende Themengruppe sofort in E dur ein, während J. Brahms in dem ersten Satz der F dur-Symphonie A dur als Tonart für dieselbe wählt. Man sieht daraus, daß nicht nur die direkten, sondern auch die einfach indirekten Verwandtschaften der Tonarten sich geltend machen können. An Abwechslung in dieser Hinsicht fehlt es jedenfalls nicht. Ueberhaupt kann bezüglich der Harmonien die Sonatenform die größte Mannigfaltigkeit bieten, da ja innerhalb der Durchführung ununterbrochen die tonischen Dreiklänge wechseln.

Ueber den Umfang der einzelnen Teile lassen sich feste Bestimmungen nicht treffen. Durchschnittlich wird wohl die Länge der Durchführung derjenigen der Themenaufstellung entsprechen. Selbst in den größten symphonischen Sätzen, wie dem ersten Satz der 5. und 9. Symphonie von Beethoven, herrscht in Bezug auf die Ausdehnung fast vollständige Uebereinstimmung der Teile. Freilich ist erst durch Beethoven die Durchführung zu solcher Bedeutung gelangt. In vielen Werken von Mozart und Haydn überragt die Aufstellung der Themen an Größe die Durchführung um ein beträchtliches. Innerhalb der

Themenaufstellung sind die Teile häufig sehr verschieden groß. So hat in der F dur-Klaviersonate op. 10 No. 2 von L. van Beethoven das F dur-Thema des ersten Satzes nur einen Umfang von 12 Takten, die Ueberleitung von 6, die C dur-Themengruppe dagegen von 48 Takten. In der D moll-Klaviersonate op. 49 von C. M. v. Weber zeigen sich dieselben drei Teile mit 35, 21 und 65 Takten, in dem ersten Satz des B dur-Trio op. 97 von Beethoven dagegen mit 32, 19, 43 Takten. Vorwiegend wird wohl die zweite Themengruppe die längere Dauer besitzen; schon der angehängte Passagenteil und die Coda geben dazu Veranlassung. Wenn die Sonatenform hier gewissermaßen ziffermäßig betrachtet worden ist, so geschah das, um den Blick des Schülers auch auf die Größenverhältnisse einer Form zu richten. Schöne Themen und geistreiche Verarbeitung derselben sind nicht im stande, die Schönheit eines Werkes allein auszumachen; es muß unbedingt auch in der Anlage das richtige Maß eingehalten worden sein. Wie oft wird beispielsweise bei Fr. Schubert durch Mißverhältnis der Form, trotz aller unvergleichlichen Schönheiten in den Einzelheiten, der Gesamteindruck getrübt!

Gedenken wir noch einiger Ausnahmen in der Anordnung der Themen oder Wahl deren Tonarten bei der Wiederkehr der Themenaufstellung nach der Durchführung. Es ist hier zulässig, daß das zweite Thema zunächst und dann das erste genommen wird (H. Götz, Sonatine op. 8 No. 1, F dur, 1. Satz), oder daß sogar ersteres allein auftritt, wenn die Durchführung von dem anderen reichlich Gebrauch gemacht hat und seine Motive in einer Coda nochmals erklingen. Selten tritt das Hauptthema beim zweiten Mal nicht in der Haupttonart auf. Einmal findet

sich bei Fr. Schubert ein Beispiel dafür. In dem ersten Satz dessen A moll-Klaviersonate op. 164 sind für die erste Aufstellung der Themen die Tonarten A moll und F dur benutzt. Nach der Durchführung aber erscheint das erste Thema in D moll, das zweite in A dur.

Eine Umbildung der Sonatenform hat Fr. Liszt im ersten Satz seiner Faustsymphonie versucht, indem er die Themen freier und in größerer Anzahl aneinanderreihte. Wohl schimmert die alte Zweizahl der Themengruppen noch durch — die erste davon hat C moll, die zweite E dur als Haupttonart inne —, doch sind die Zwischenteile derart angewachsen und mit neuen Motivbildungen versehen, daß sie zu gleichberechtigten Themen anzuwachsen scheinen. Andererseits wird eine Einheitlichkeit in diesem Vielerlei durch die Wiederkehr gewisser Unterteilungsmotive hergestellt. Der großen ersten Themenaufstellung folgt eine Durchführung, und der Durchführung die Wiederholung der Themengruppen mit Veränderungen. Die erste davon bewahrt auch diesesmal C moll als Haupttonart; die zweite beginnt in E dur, setzt sich aber in C dur fort, um schließlich einer Coda in C moll Platz zu machen. Die ganze Art, wie die Themen hier auftreten, wie sie sich zum Teil auseinander entwickeln und wieder miteinander verwickeln, hat etwas ungemein Bestrickendes.

Auch in seiner H moll-Klaviersonate hat Liszt eine Umbildung der alten Sonate unternommen, indem er einesteils die Abgeschlossenheit der einzelnen Sätze aufgab und einen Teil in den andern übergehen ließ, andernteils bestimmte Motive immer wieder, wenn auch stark variiert, verwendete, um Einheitlichkeit in der Stimmung zu erzeugen. Es erscheint fraglich, ob es in so einem Fall

noch richtig ist, eine Komposition mit Sonate zu bezeichnen, weil wir mit dem Ausdruck die Vorstellung einer ganz bestimmten Form verbinden. Beethoven wählte in solchem Fall, d. h. bei Abweichen von dem regulären Schema, die Bezeichnung Phantasiesonate.

Es gilt nun, auch für die Sonatenform eine größere Zahl von Beispielen aus der Litteratur zusammen zu suchen und genau zu zergliedern. Specielle Werke hier noch anzuführen, erscheint überflüssig. Man schlage nur Klaviersonaten, Kammermusikwerke und Symphonien von Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms u. s. w. auf, und das Wünschenswerte ist ohne Mühe in reichster Wahl zu finden.

Aufgabe: Ist man durch liebevolle Analyse zur genauen Einsicht in die Sonatenform gelangt, so beginne man selbst zu schaffen. Den Beginn mache die Komposition von Sonatinensätzen für Klavier nach den Vorbildern von Dussek, Kuhlau oder Clementi. Auch für Klavier und Violine, Klavier und Cello, Klavier, Violine und Cello müssen einige Sätze geschrieben werden. In letzterem Falle werden sich wahrscheinlich, durch die Anteilnahme von mehreren Instrumenten, die einzelnen Abschnitte der Form erweitern, so daß dadurch unwillkürlich eine Annäherung an die Form der großen Sonate erfolgt. Diese ist dann in gleicher Weise für Klavier, alle Manieren der Kammermusikbesetzung und Orchester zu üben. Es ist dabei dem Schüler dringend zu empfehlen, sich gleich von Anfang an eine Idee des ganzen Satzes zu verschaffen, ehe an Einzelheiten in der Ausführung herangetreten wird. Wer seinem Gedächtnis nicht hinreichend vertrauen kann, schreibe eine Skizze, in welcher

nur die wesentlichsten Stimmen markiert sind, auf. Natürlich muß im Kopf dazu die Idee, wie Harmonie oder Begleitung gebildet werden, vorhanden sein. Erst wenn so ein Ueberblick über den gesamten Satz vorhanden ist, beginne man mit der Ausarbeitung der Einzelheiten. In der ersten Zeit ist es keineswegs rätlich, mit der Harmonie in den Themengruppen wie innerhalb der Durchführung zu frei zu verfahren. Durch Uebung in der strengsten Art muß die Herrschaft über die Form erzwungen werden. Wer etwas mit derselben anzufangen weiß, mag sich nach und nach auch größerer Freiheiten bedienen. Man glaube ja nicht, daß das Nachrechnen, wie dieser oder jener Musiker sich in der Sonatenform ausgesprochen hat, genügt, um selbst mitreden zu können. Das ist eine von den alten Sünden, zu meinen: Rechnen das sei Erfinden! Der Verstand allein mit dem guten Geschmack kann hier nichts wirken; das Herz muß mitthätig sein. Niemals darf die Form Selbstzweck werden; niemals überhaupt darf die Sonatenform verwendet werden, wenn man nicht das Gefühl hat, etwas Wichtiges durch sie zum Ausdruck bringen zu können.

Von der Konstruktion der Sonate in ihrer Gesamtheit kann hier zunächst noch nicht die Rede sein. Wer zu einem ersten Satz die übrigen gleich hinzukomponieren möchte, der lese in der angewandten Formenlehre den Artikel „Sonate" nach, um sich dort die nötigen Winke für seine Arbeit geben zu lassen. Auch auf dem Gebiet der Komposition für Kammermusik wird es sich hier nur um reguläre erste Sätze handeln. Ueber die cyklische Bildung innerhalb der Kammermusik giebt gleichfalls die angewandte Formenlehre Aufschluß.

Die Komposition für Orchester bilde den Beschluß. Der erste Satz einer Symphonie erhält regulär die Sonatenform. Doch lassen sich auch außerhalb des Zusammenhangs der Symphonie einzelne Stücke in der in Frage stehenden Form entwerfen. Die meisten Ouverturen der klassischen Zeit, seien es solche, welche wirklich ein Theaterstück einleiten oder solche, welche für den Konzertvortrag bestimmt sind, können als Muster dienen. Auch die Meister der romantischen Schule haben noch zum großen Teil die Ouverturen in Sonatenform gesetzt. Selbst Richard Wagner, welcher den klassischen Formen nicht sehr wohlgesinnt war, hat seine wunderbare Faust-Ouverture in dieser Form geschrieben.

Die Vokalmusik hat außer Betracht zu bleiben, da die Sonatenform ausschließlich Instrumentalform ist.

12. Die Uebergangsformen.

Wir haben bisher sechs streng voneinander geschiedene Formen betrachten können. Dieselben haben als die Grundformen zu gelten. Nicht alle Musikstücke aber sind nach einer von diesen gebildet. Bisweilen findet sich ein Merkmal der einen Form mit demjenigen einer anderen verbunden, so daß eine Form in die andere überzugehen scheint. Die Uebergangsformen schließen mithin Eigentümlichkeiten mehrerer Grundformen zu gleicher Zeit in sich ein, ohne alle Merkmale derselben geltend zu machen. Am häufigsten lassen sich wohl die Uebergänge von zusammengesetzter dreiteiliger in die Rondoform und von Rondoform in die Sonatenform feststellen. Nicht ausgeschlossen ist auch das Verschmelzen von mehreren der einfachsten Grundbildungen. Man denke beispielsweise an

kleine Lieder, in denen mehrere Verse nach der gleichen Melodie zu singen sind. Sind nun die Wiederholungen mit kleinen Veränderungen versehen, so wird je nach der Zahl der Verse eine Art Zwei- oder Dreiteiligkeit entstehen. R. Franz hat z. B. in seinem Liede „Die helle Sonne leuchtet" op. 42 No. 2 nur den Schluß der beiden Verse des Gedichtes geändert, so daß ein Mittelding zwischen erster und zweiter Form entsteht. In den Liedern desselben Meisters „Lieber Schatz, sei wieder gut mir" op. 26 No. 2 und „Ich habe im Traum geweinet" op. 25 No. 3 ist Vers 1 und 2 gleichgebildet, Vers 3 dagegen mit verändertem Schluß versehen. F. Mendelssohn hat ein Gedicht von Lenau: „An die Entfernte", welches vier Verse enthält, derartig komponiert, daß er zunächst Vers 1 und 2 nach derselben Melodie singen läßt. Vers 3 behält noch zum großen Teil die Melodie der ersten Verse bei, ändert aber die Schlußtakte und erhält einen großen Nachsatz in Gestalt des codaartig komponierten vierten Verses. Auch hier also ein Mittelding zwischen erster und zweiter Form.

Außerordentlich beliebt ist eine Uebergangsbildung von der großen dreiteiligen zur Rondoform. Den Ursprung dieser Zusammenstellung finden wir in solchen Sätzen, wie dem dritten des Streichquartetts op. 74 von Beethoven. Der Hauptteil tritt dort dreimal auf, das Trio zweimal. Folgendes Schema liegt zu Grunde:

1. Teil	2. Teil	1. Teil	2. Teil	1. Teil
(C moll)	(C dur)	(C moll)	(C dur)	(C moll)

In der Nachfolge von Beethoven, speciell von R. Schumann, ist diese Art, die große dreiteilige Form durch Wiederholung zu erweitern, so umgebildet worden, daß

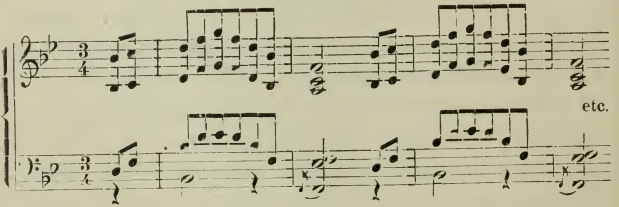
nicht das gleiche Trio wiederkehrt, sondern zwei verschiedene Trios eingeführt sind, wodurch das obige Schema folgende Modifikationen erleidet:

Hauptteil | 1. Trio | Hauptteil | 2. Trio | Hauptteil.

Der Hauptteil tritt nicht jedesmal in der gleichen Art auf, sondern wird meist, wenn auch nur in Kleinigkeiten, umgebildet. Diese Uebergangsform hat große Aehnlichkeit mit der verkürzten Rondoform, nur daß in letzterer die Teile vielmehr miteinander vermittelt sind. Namentlich das erste und zweite Thema sind wie in der Sonatenform durch eine Ueberleitung eng aneinander angeschlossen.

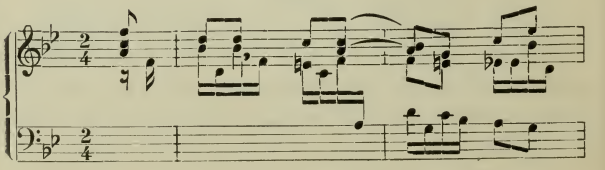
In seinem op. 16 „Kreisleriana" benutzt Schumann diese Uebergangsform für die zweite Nummer. Der erste Hauptteil in B dur hat kleine dreiteilige Form. Seine Anfangstakte lauten:

105.



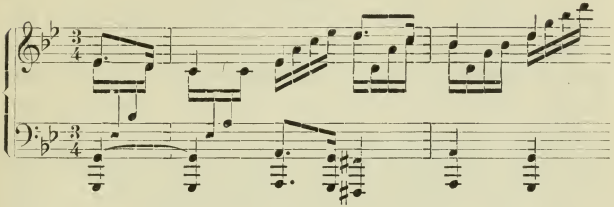
Wie dieser Hauptteil in B dur beginnt, so schließt er in der gleichen Tonart ab. Ein als Intermezzo bezeichnetes

106.



erstes Trio in F dur fügt sich an. Nach der vollständigen Wiederkehr des Hauptteils in B dur folgt, als Intermezzo 2, das zweite Trio in G moll.

107.



Der dann beginnende Schlußteil verarbeitet anfangs das Hauptmotiv und bringt später teilweise eine Wiederholung des Hauptteils mit Schluß in B dur.

In den Werken von R. Schumann lassen sich eine ganze Reihe von Beispielen für diese Uebergangsform finden Doch auch andere Musiker haben sich ihrer bedient; so J. Brahms in seinem Es moll-Scherzo op. 4 und St. Krehl: Charakterstück op. 2 No. 5.

Bisweilen ist versucht worden, in der Rondoform die Zahl der trioartigen Mittelsätze zu vermehren. Chopin und Schumann haben einige Stücke in dieser Art mit vielen Themen versehen, ohne daß dadurch eine sehr glückliche Gestaltung erzielt worden wäre. Je mehr Trios vorhanden sind, um so weniger wird es möglich sein, dieselben wiederkehren zu lassen. Dadurch wird dem Gefühl der Willkürlichkeit in der Anordnung der einzelnen Themen bedeutender Vorschub geleistet. In dem ersten Satz des „Faschingsschwank" op. 26 von R. Schumann finden sich nicht weniger als fünf Mittelsätze. Das Schema lautet:

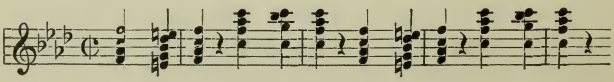
A B A C A D A E A F A Coda.

Der Hauptsatz, welcher nur mit kleinen Veränderungen immer in B dur wieder auftritt, wird von Mittelsätzen mit folgenden Tonarten unterbrochen: G moll, Es dur, G moll, Fis dur, Es dur. Ein Teil dieser Trios ließe sich beliebig umstellen, ohne daß dadurch die Wirkung des ganzen Satzes irgendwie beeinflußt würde. Auch in den Walzern op. 18 und 34 No. 1 von Fr. Chopin ist der Grundzug der Form nicht sehr empfehlenswert. Allerdings wird man bei Chopin wie bei Schumann reichlich durch die herrliche Erfindung für das Mangelhafte in der Form entschädigt.

Bei weitem günstiger und nachahmungswerter ist der Uebergang der Rondo- zur Sonatenform. Die Themen werden hierbei aufgestellt wie bei der Sonatenform; statt der Durchführung tritt ein trioartiger Mittelsatz ein, welcher mit der Wiederkehr der Themengruppe durch eine Ueberleitung verbunden ist.

Diese Uebergangsform findet sich trefflich in dem letzten Satz der F moll-Sonate op. 2 No. 1 von L. van Beethoven ausgeprägt. Das Hauptthema in F moll besteht der Hauptsache nach nur aus einem großen Satz, dessen Anfang unter No. 108 notiert ist.

108.

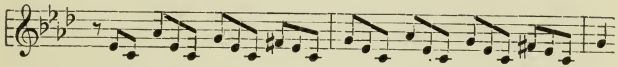


Mit dem Rhythmus des Hauptmotivs wird die Ueberleitung nach C moll hergestellt. In letzterer

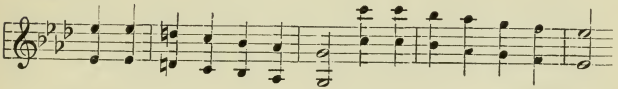
Tonart steht die zweite Themengruppe, welche sich aus drei Teilen zusammensetzt. Die Anfänge derselben sind unter No. 109a, b, c angegeben.

109.

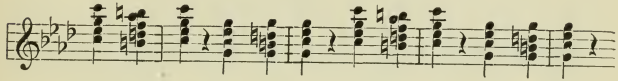
a.



b.

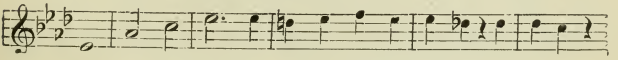


c.



Die letzte Stelle, aus dem Motiv des F moll-Thema herausgebildet, hat als Coda zu gelten. Der Schluß dieser zweiten Themengruppe erfolgt in C moll. Die ganze Aufstellung der Themen ist zu wiederholen. In As dur schließt sich nun der Mittelsatz an, dessen Oberstimme unter No. 110 angemerkt ist.

110.

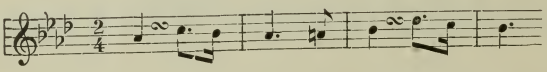


Während in der Aufstellung der Themen die Begleitung mit Achteltriolen fast nie aufhört, erscheint dieser Unruhe gegenüber der As dur-Mittelsatz mit seinen Vierteln in der Begleitung außerordentlich gemäßigt. Die Rückleitung nach F moll ist aus dem ersten Thema heraus-

gebildet. In F moll wird das erste Thema dann wiedergebracht und daran die zweite Themengruppe in der gleichen Tonart angeschlossen. Ohne speciellen Anhang endigt der ganze Satz in F moll.

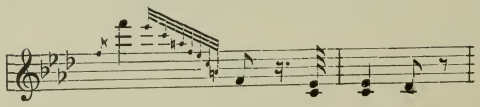
Die Sonatenform kann ebenso wie die Rondoform verkürzt werden. Die Durchführung wird für diesen Fall auf ein Mindestmaß beschränkt oder fällt ganz aus. Nur die beiden Themengruppen bleiben dann übrig, welche wie bei einer regulären Sonate entwickelt sind. Im Adagio der C moll-Sonate op. 10 No. 1 findet diese Verkürzung durch Beethoven Verwendung. Das erste Thema steht dort in As dur.

111.



Ein Vermittlungsteil mit eigener Motivbildung geht zur zweiten Themengruppe in Es dur über.

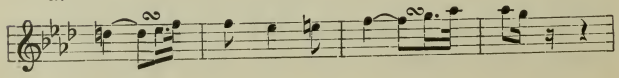
112.



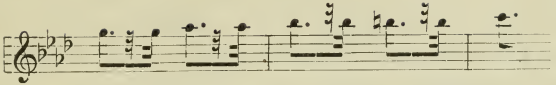
Die Themengruppe zerfällt in zwei Teile, deren Anfänge sich unter No. 113 a, b verzeichnet finden.

113.

a.



b.



Nachdem diese zweite Themengruppe ihren Abschluß in Es dur gefunden hat, erklingt nur einmal der Dominantseptimenaccord es g b des, und direkt folgt das erste Thema in As dur, dem sich, durch Ueberleitung vermittelt, die zweite Themengruppe, diesmal auch in As dur, anschließt. Eine Coda, motivisch aus dem ersten Thema entwickelt, läßt den ganzen Satz in As dur ausklingen. Mit den angeführten Beispielen sind die Möglichkeiten, Uebergangsformen zu bilden, keineswegs erschöpft. Es muß dem Schüler überlassen bleiben, in der Litteratur selbst andere Bildungen aufzufinden. Liegt es doch ganz im Belieben des Komponisten, sich selbst die Form für seine Werke aufzustellen. Das Bestreben, mehrere der Grundformen, die wir beobachtet haben, untereinander zu verbinden, ist ein sehr natürliches. Beethoven hat es in seiner späteren Schaffensperiode sehr geliebt, in die Form der Sonate freiere Bildungen einzufügen und dadurch gewissermaßen Phantasiesonaten zu schaffen. Ueber die Phantasie selbst soll im nächsten Kapitel noch einiges angedeutet werden.

Aufgabe: Auf dem Gebiet der Vokal- wie Instrumentalmusik sind alle Arten schon vorhandener Uebergangsformen nachzuahmen und so viel wie möglich neue Vermischungen zu versuchen.

Nr. 13. Die Phantasieform.

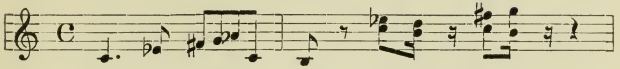
Unter Phantasie als musikalischer Form versteht man die Zusammenstellung mehrerer musikalischer Gedanken,

ohne daß der eine die logische Folge des andern ist. Die Zufälligkeit, mit welcher hier die Themen einander sich anschließen, ist eines der Hauptmerkmale. Im allgemeinen wird die Phantasie den Eindruck der Improvisation machen. Dadurch, daß Teile oder Merkmale der einzelnen Hauptformen sich zeigen, gehört die Phantasie wohl auch zu den Uebergangsformen. Der einzelnen Abteilungen werden aber meist so viele sein, daß nicht nur ein Schwanken zwischen dieser oder jener Form zu konstatieren ist, sondern ein Berühren mehrerer, wenn nicht aller. Die verschiedenen Komponisten haben von der Freiheit, welche die Phantasie gestattet, verschiedenartigen Gebrauch gemacht. Bald sind die einzelnen Teile so willkürlich wie nur möglich zusammengestellt, bald ist mehr eine Abgeschlossenheit beliebt worden. Zwei Beispiele möchte ich hier besprechen, um Beweise für beide Manieren zu geben. Mozarts C moll-Phantasie hat ein vollständiges anderes Aussehen als Schumanns C dur-Phantasie. In ersterem Werk ein andauerndes Uebergehen zu anderen Ideen, in letzterem ein häufiges Sicherinnern und Zurückgreifen auf schon Gesagtes.

Beginnen wir zunächst mit der C moll-Phantasie von Mozart. Gemeint ist diejenige, welche in den Ausgaben mit der C moll-Klaviersonate zusammen veröffentlicht ist. Die Phantasie hat mit der Sonate nichts zu thun, soll auch keineswegs die Einleitung zu derselben bilden. Sie ist als selbständiges Stück zu betrachten. Durch verschiedene Tempobezeichnungen sind in ihr fünf einzelne Abschnitte kenntlich gemacht. Das den Anfang bildende Adagio umfaßt allerdings noch zwei Unterabteilungen, welche trotz des gemeinsamen Tempos in Anlage, Motiven und Cha-

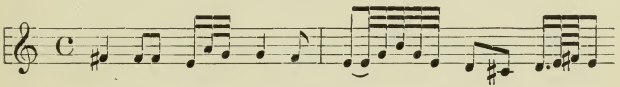
rakter streng voneinander geschieden sind. In der ersten Hälfte ist ein Motiv:

114.



durch eine Reihe von Tonarten weitergeführt. Als Haupttonart kann C moll oder G dur angesehen werden. Letzterer Klang tritt namentlich gegen Schluß hin häufiger auf. Die zweite Hälfte dieses Adagios steht in D dur und verwendet kleine dreiteilige Form. Den Anfang davon zeigt No. 115.

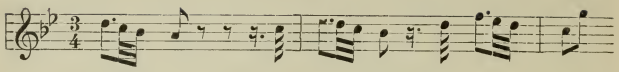
115.



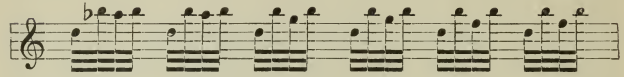
In der gleichen Taktart wie das Adagio — Viervierteltakt — tritt das Allegro ein. Es ist in seinem Charakter unruhig und unstät. Mit dem Klang e gis h d beginnt es und endet mit f a c es. Die Satzbildungen, welche vorgenommen werden, stehen stets in anderen Tonarten: auf A moll folgt G moll, auf F dur folgt F moll. In sich geschlossen, der kleinen dreiteiligen Form zugehörig, ist das nächste Andantino in B dur. Die motivische Bildung ist neu, wie in jedem Teile, auch wird der bisherige Viervierteltakt mit dem Dreivierteltakt vertauscht. Ein Allegro, gleichfalls im dreizähligen Takt, doch mit unruhigem Charakter, folgt. Die unter 116b wiedergegebene 32tel Stelle wird durch verschiedene Tonarten geführt. In schroffem Gegensatz zu dem vorhergehenden B dur-Andantino, dessen Anfang unter 116a mitgeteilt ist, steht dieser Teil.

116.

a.



b.



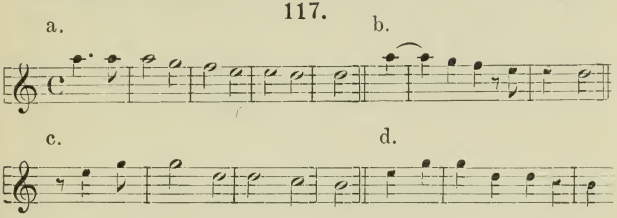
Der Schlußteil, wieder ein Adagio, benutzt das motivische Material des Anfangs. Als Haupttonart ist in ihm aber C moll entschieden gewahrt. Dieses Abschlusses in C moll wegen wird das ganze Stück als C moll-Phantasie bezeichnet.

Wie wir sehen, ist reichlich für Wechsel von Tempo, Taktart, Harmonie und Melodie gesorgt. Manche Abteilungen, wie beispielsweise die erste, machen durch den ununterbrochenen Wechsel der Klänge den Eindruck einer Durchführung.

Nicht alle Phantasien nun müssen so vielgestaltig, man möchte sagen, buntzusammengewürfelt sein. Es kann auch vielmehr Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit herrschen. Letzteres ist der Fall in der Klavierphantasie von R. Schumann. Diese C dur-Phantasie op. 17 zerfällt in drei in sich vollkommen abgeschlossene große Sätze. Der erste davon hat leidenschaftlichen Charakter; der zweite ist gemäßigter, aber noch durchweg energisch, der dritte dagegen langsam getragen. In diesen drei Abteilungen sind die Themen zum Teil aus ähnlichen Motiven entwickelt, wenn sich natürlich auch auf solch gemeinsamer Grundlage vieles neu und selbständig bildet. Große Bedeutung erlangt das-

jenige Motiv, welches sich gleich zu Anfang in halben Noten zeigt (117a) und später in der Verkleinerung oft wiederkehrt (117b).

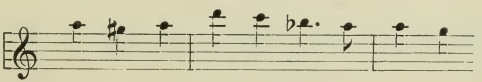
117.



Auch der unter 117c, d wiedergegebene Abschluß des ersten Themas wird, wenigstens im ersten Satz, verschiedentlich verwendet.

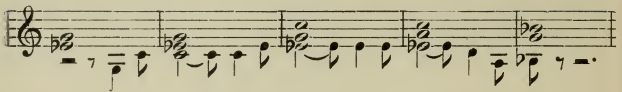
Die Form des ersten Satzes erinnert an die Rondoform. Drei Abteilungen sind vorhanden; in der ersten und dritten derselben beginnt und schließt das mit 117b geschaffene Thema, so daß dieses im ganzen viermal aufgestellt ist. Dem Buchstaben B des Rondoschemas entsprechend, findet sich auch hier zweimal eine neue Themengruppe, welche das erstemal in D moll und F dur, das zweitemal in C moll und Es dur sich zeigt. Das Motiv 117b liegt auch ihr teilweise zu Grunde (118).

118.



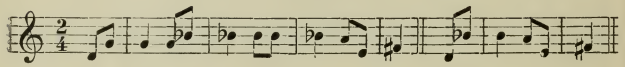
Ehe diese Themengruppe in D moll einsetzt, ist ein kurzer Vermittlungsteil eingeschoben:

119.



Daraus wird der zweite große Zwischenteil, welcher dem C des Rondoschemas entspricht, entwickelt (120).

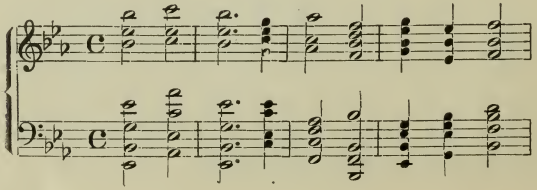
120.



Das wäre, in Kürze skizziert, der Aufbau des ersten Satzes. Natürlich sind noch eine Reihe von Zwischenteilen bemerkbar, von Einschiebseln mancherlei Gestaltung, welche speciell den phantastischen Charakter steigern sollen. Doch sind dieselben für Erkenntnis der Grundform nicht weiter von Belang.

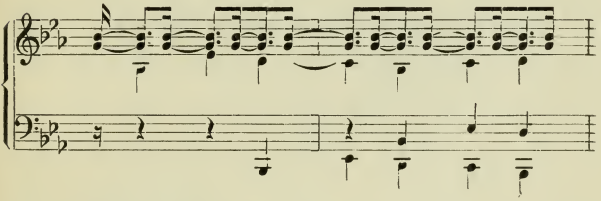
Der erste Satz beginnt und schließt in C dur. Der nun folgende zweite hält die Tonart Es dur als Haupttonart fest. Auch in ihm ist die Bildung ähnlich wie im vorhergehenden Teil nach der Rondoform vorgenommen. Das Hauptthema selbst hat einen durchaus festlichen Charakter. Es baut sich in der dreiteiligen Form auf und hat nachstehenden Anfang:

121.



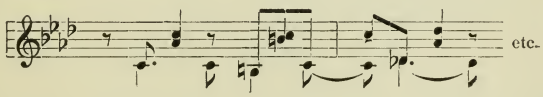
Dem Hauptsatz fügt sich ein Seitensatz an, welcher wohl anfänglich die Tonart Es dur noch festhält, im weiteren Verlauf aber moduliert, etwa wie eine kurze Durchführung, um erst am Ende die Haupttonart Es dur wieder vorzubereiten, in welcher, mit geringen Veränderungen, der Hauptsatz repetiert wird. Unter 122 ist der Beginn des Mittelsatzes angedeutet.

122.



Ein neuer Mittelsatz in As dur (123) schließt sich an. Die kleine dreiteilige Form liegt dem Thema zunächst zu Grunde. Nach kurzem Zwischenspiel wird dann eine freie Variation des As dur-Themas (123) eingeführt.

123.



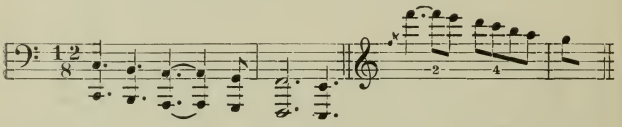
Direkt reiht sich daran der verkürzte erste Mittelsatz, das Hauptthema in Es dur und eine längere Coda, aus Mittelsatz 1 und 2 gebildet, an.

Diesem in Es dur stehenden zweiten Hauptteil folgt nun als dritter und letzter der ganzen Phantasie ein

langsamer C dur-Teil. Auch dieser ist, wie die beiden vorhergehenden, in sich abgeschlossen. Seine Motivbildung zeigt teilweise eine Verwandtschaft mit derjenigen der früheren Themen. Gleich die melodische Bewegung der vier ersten Takte, welche als Einleitung aufzufassen sind, ist der Coda („Viel bewegter") des zweiten Satzes entlehnt. In der Folge spielt dann namentlich das unter 117 b mitgeteilte Motiv des Hauptthemas von dem ersten Satz eine Rolle. Sowohl die Baßbewegung des 5. Taktes (No. 124 a) als die Oberstimme des 15., 19. u. s. w. Taktes (No. 124 b) sind Zeugnis dafür. „Durch alle Töne tönet ein leiser Ton gezogen!"

124.

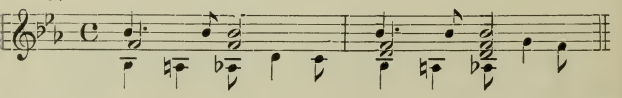
a. b.



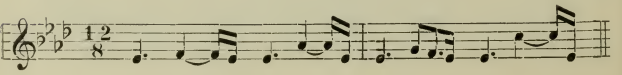
Ferner zeigt das im 35., 36. Takt auftretende Motiv (125 b) große Aehnlichkeit mit demjenigen des 9., 10. Taktes aus dem zweiten Satz (125 a).

125.

a.



b.



Ueberall läßt sich, wie sich zeigt, dem Zusammenhang, welcher die einzelnen Teile der Phantasie miteinander verbindet, nachspüren. Die Gesamtform des dritten, letzten Satzes des Schumann'schen Werkes ergiebt sich, wie folgt:

1 Thema 2. Thema 1. Thema 2. Thema Coda.

Das wäre etwa eine Aufstellung der Themen wie in der Sonatenform, aber ohne Durchführung. Die beiden Themen sind so ausgedehnt, daß sie mehr den Charakter einer Themengruppe haben. Die erste davon steht zu Anfang in C dur, bei der Wiederkehr, etwas verkürzt, in F dur. Die vier Takte mit Triolenbewegung, welche den ganzen Satz eingeleitet haben, vermitteln jedesmal — mit veränderter Harmonie — zwischen den Themengruppen. Die zweite davon geht das erstemal von As dur nach F dur, das zweitemal von Des dur nach C dur. In letzterer Tonart ist eine Coda, die sich aus dem Motiv 125b und der Triolenbewegung der Einleitung bildet, angehängt.

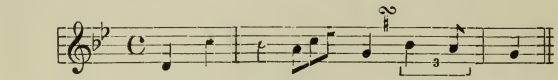
In der Wahl und Weiterführung seiner Ideen erscheint dieses op. 17 von Schumann als eine der bedeutendsten Schöpfungen auf diesem Gebiet. Das ist fürwahr ein Werk, welches von einer wunderbaren Einbildungskraft (Phantasie) Zeugnis ablegt.

Die wenig gespielte G moll-Phantasie op. 77 von Beethoven hält in der Formengebung etwa die Mitte zwischen den Stücken von Mozart und Schumann ein. Sie ist nicht so frei wie jene und nicht so abgeschlossen wie diese. Allerdings scheint die erste Hälfte dieses op. 77 nicht für solche Behauptung zu sprechen. Nicht weniger als 8 Tonarten werden berührt und in denselben, durch

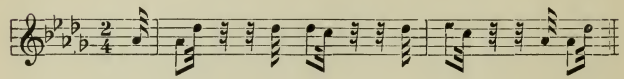
Kadenzen unterbrochen, 7 Themen aufgestellt oder wenigstens versuchsweise angedeutet (126 a—g).

126.

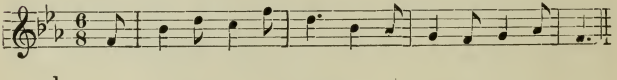
a.



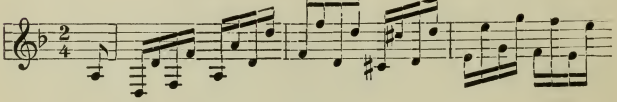
b.



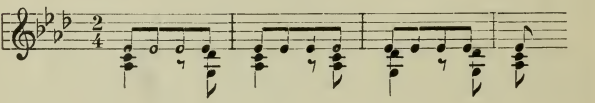
c.



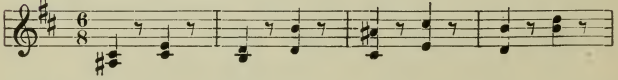
d.



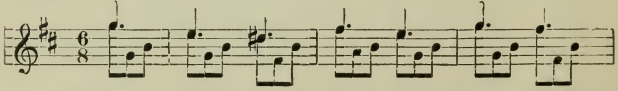
e.



f.



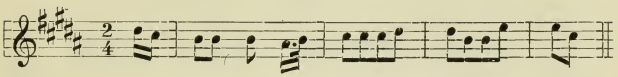
g.



Damit ist aber auch die Unruhe zu Ende. Die nun folgende zweite Hälfte der Phantasie bewahrt nicht nur

die Tonart H dur mit ganz geringer Unterbrechung bis zum Schluß, auch das Thema wechselt nicht mehr, da nur ein (unter 127 angeführter) Satz variiert wird.

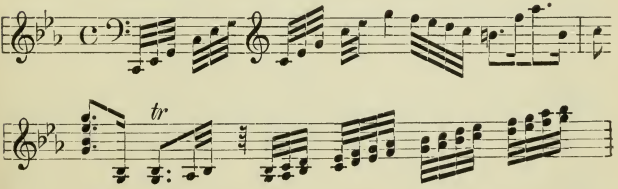
127.



Ohne länger ausgeführte Coda endet die Phantasie in H dur.

Gedenken wir ferner noch zweier Nummern aus den 12 Klavierstücken von Mozart, der Phantasie in C moll und D moll. Dieselben werden uns wieder mit einer anderen Art der Formengebung bekannt machen. Von diesen beiden Kompositionen erscheint die C moll-Phantasie als das einfachere, geschlossenere Werk. Die Taktart wechselt nicht, ja die Aufstellung und Wiederholung der Themen sieht stark nach Sonatenform aus. Zwei Themengruppen werden, ohne durch eine Ueberleitung verbunden zu sein, nebeneinandergestellt. C moll und Es dur sind die Tonarten in dieser Aufstellung. Die Anfänge sind unter 128 notiert.

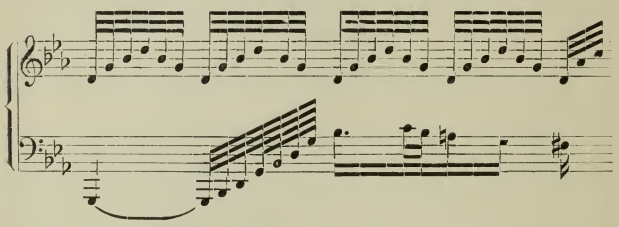
128.



An diese Themenaufstellung, die zu repetieren ist, schließt sich ein neuer Teil an, welcher durch die Gleich-

mäßigkeit der 32tel Triolen wie ein Trio anmutet, durch den Wechsel der Tonarten und die motivische Anlehnung an das erste Thema aber auch das Ansehen einer Durchführung hat.

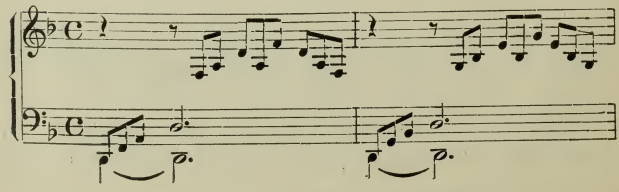
129.



Nachdem im wesentlichen G moll, B moll und F moll berührt worden sind, endet dieser mittlere Teil in G dur. Die Wiederholung der Themen folgt, wobei die erste Themengruppe wie zu Anfang in C moll, die zweite in C dur steht. Eine specielle Coda ist nicht angehängt.

Die D moll-Phantasie ist demgegenüber wieder weniger geschlossen, weniger einheitlich. Sie zerfällt in drei Teile, ein einleitendes Andante (D moll), ein Adagio (D moll) und ein abschließendes Allegretto (D dur). Das Andante zeigt seinen vorbereitenden Charakter in präludierenden Accordpassagen (130).

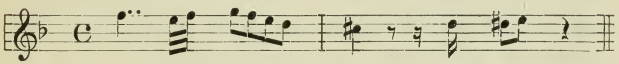
130.



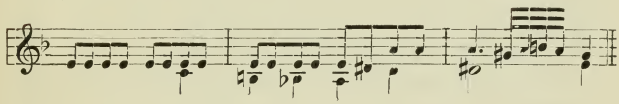
Zur Themenbildung kommt es erst in dem Adagio, dessen erster großer Satz dreimal auftritt (in D moll, A moll, D moll). Von einem anderen großen Satz (in A moll und G moll) und zwei Kadenzen wird dieses dreimalige Auftreten des Hauptsatzes unterbrochen. Die Anfänge der beiden Sätze des Adagio sind nachstehend (131 a, b) mitgeteilt.

131.

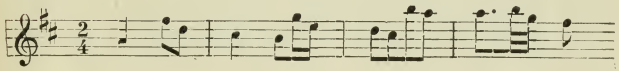
a.



b.



c.



Ein liebliches Allegretto (131 c) in erweiterter kleiner dreiteiliger Liedform bildet den dritten abschließenden Teil.

Das Einführen von Kadenzen, d. h. eingeschobener Tonleitern und Accordpassagen, welche die Entwicklung eines Stückes für kurze Zeit unterbrechen, ist recht eigentlich das Merkmal der Phantasie der älteren Zeit. Die so bezeichneten Einleitungen zu Fugen bei J. S. Bach (Chromatische Phantasie und Fuge) verzichten gern auf geschlossene Satzbildung, lassen aber allerhand wie Improvisationen klingende Tonleiter- und Accordfiguren fast nie außer acht. Die spätere Zeit legt nicht mehr so sehr den

Hauptwert auf diese Kadenzen, behält sie aber ab und zu als eine Eigentümlichkeit der Phantasie noch bei.

So hat auch F. Mendelssohns Fis moll-Phantasie op. 28 in ihrem ersten Teil durch eingeschobene Läufer richtigen Phantasiecharakter, während die anderen beiden Teile ebensogut in einer Sonate stehen könnten. In neuerer Zeit ist mannigfach versucht worden, die Formen der Phantasie auch für Orchester zu übertragen. Hat doch Peter Tschaikowski mehrere Orchesterphantasien veröffentlicht. Da dieselben selbständige Titel außerdem führen (Francesca da Rimini, Manfred) gehören sie mehr in das Bereich der Programmmusik. Auch die Phantasien aus Opern sind keine eigentlichen Stücke dieser Art; sie werden richtiger als Potpourri betitelt.

Wie bei Besprechung der übrigen Formen so haben wir auch hier nur einige wenige Beispiele in Betracht ziehen können. Es bedarf nicht der Erwähnung, daß zahlreiche andere Werke zum weiteren Eindringen in die Geheimnisse der Phantasie noch auf das peinlichste zergliedert und studiert werden müssen.

Aufgabe: Man komponiere für Klavier allein oder für Klavier in Verbindung mit einem anderen Instrument Phantasien, indem man vielleicht anfangs die Form klassischer Stücke dieser Art streng nachahmt und erst nach einiger Uebung mit eigenem Gutdünken die Gedanken anordnet. Mag auch in neuerer Zeit die Phantasie als selbständiges Tonstück seltener geworden sein, sie gewinnt immer mehr Einfluß auf die gesamte Kompositionsweise. Die Verschmelzung ihrer Ungebundenheit mit der Strenge der Sonate erscheint speciell für die weitere Entwicklung der Instrumentalformen von der allergrößten Bedeutung.

Beethoven hat uns auch hier die Wege gewiesen. Nicht allein, daß er einige seiner Klavierwerke direkt als Sonata quasi una fantasia (op. 27) bezeichnet hat, ein großer Teil seiner späteren Kompositionen, Klaviersonaten wie Streichquartette, ist auch ohne diese Angabe Muster für die erwähnte Verschmelzung. Die symphonische Dichtung hat ja teilweise schon diese Bahnen verfolgt. Doch hat bei diesen Kompositionen für Orchester das Zugrundelegen eines speciellen Programms die Komponisten noch zur Einnahme eines anderen Standpunktes veranlaßt. Wenn ich hier die Ansicht ausspreche, daß von der Phantasiesonate weitere Anregung für die Kompositionsweise zu erwarten ist, so habe ich dabei speciell die absolute Musik im Auge. Auf dem Gebiet der Kammermusik namentlich scheint eine Wandlung recht wünschenswert. Man wird sich hier von dem gleichmäßigen Gebrauch der klassischen Formen einmal lossagen können, ja, um vorwärts zu kommen, lossagen müssen.

14. Schlußwort.

In aller Kürze ist versucht worden, das Wesentliche der musikalischen Formengebung zu besprechen. Die Darlegung muß freilich unvollständig erscheinen, so lange nicht klargestellt ist, für welche Formen speciell die einzelnen üblichgewordenen Tonstücke eine Vorliebe besitzen. In einem zweiten Band (angewandte Formenlehre) wird daher eine Charakteristik der Suite, der Serenade, der Sonate, der einzelnen Tanzstücke, Phantasiestücke, kurz aller derjenigen Instrumentalstücke, welche seit Jahrhunderten den Hauptbestandteil der musikalischen Produktion bilden,

gegeben werden. Auch bedarf die Gesangskomposition noch einer eingehenden Erläuterung. Erst wenn der Schüler sich mit reiner und angewandter Formenlehre ganz vertraut gemacht hat, wird er das nötige Selbstvertrauen, welches es ihm ermöglicht, die einzelnen Gebiete mit Erfolg zu bearbeiten, erhalten.

Zweifellos bedarf es großer Geduld und Ausdauer, um alle Aufgaben, welche in diesem Buch gestellt sind, zu lösen. Mehr wie einmal wird man sich selbst kasteien und die Lust, in jugendlichem Uebermut über den Strang zu schlagen, bezähmen müssen. Das Kopieren, welches zunächst bei den Arbeiten eine große Rolle spielt, sagt nicht jedermann zu. Doch ist nicht zu befürchten, daß die Individualität dabei verloren geht. Im Gegenteil! Die Eigenart wird gestärkt, wenn sie in geordnete Bahnen gelenkt wird; auch sie muß geschult und entwickelt werden. Gar mancher hat zu wenig gelernt und dadurch der Individualität zu wenig Möglichkeiten gegeben, sich zu entfalten. Er, der in seiner Jugend hätte kopieren sollen, macht dann in seinen besten Jahren Kopien und kopiert bis an sein Lebensende, wenn er nicht schon vorher einen Ekel davor bekommen hat.

Es ist nicht zu vergessen, daß das Kopieren nur ein Mittel, um zur völligen Erkenntnis des bisher Erreichten und zur Beherrschung aller vorhandenen Ausdrucksmittel zu gelangen, ist. Ein jeder kann seine eigenen Wege gehen. Um sicher und fest zu gehen, muß er aber auch sicher und fest stehen können. Der Halt wird ihm durch das Bewußtsein des bisher Erreichten gegeben. Wer einen neuen Weg suchen und begehen will, muß wissen, wie der alte Weg geführt hat. Viele meinen, Neuerer zu sein, und

bringen doch nur Altes, weil sie nicht wissen, wie das Alte war. Selbst wenn man nicht dazu berufen ist, im wahren Sinne ein Neuerer zu sein, braucht man noch lange nicht sklavisch zu kopieren. Die Formen sind nicht veraltet; man muß sie nur mit dem richtigen Leben erfüllen, so erscheinen sie neu und durchaus lebensfähig. Dabei beherzige man vor allem, daß die Form niemals Selbstzweck werden darf, sondern nur das Mittel sein soll, um sich musikalisch auszusprechen. Es ist keineswegs erforderlich, daß die Formen so, wie sie hier vorgetragen worden sind, auch in Zukunft beibehalten werden. Alles aber, was kommen wird, wird aus ihnen hervorgehen.

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

69 **Englische Litteraturgeschichte** v. Dr. Karl Weiser in Wien.

70 **Griechische Litteraturgeschichte** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald.

71 **Allgemeine und physikalische Chemie** von Dr. Max Rudolphi, Dozent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren.

72 **Projektive Geometrie** in synthetischer Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Privatdozent an der Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarbigen Figuren.

73 **Völkerkunde** von Dr. Mich. Haberlandt, k. u. k. Custos der ethnograph. Sammlung d. naturh. Hofmuseums u. Privatdozent an der Univ. Wien. Mit 56 Abbildungen.

74 **Die Baukunst des Abendlandes** von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbildungen.

75 **Die graphischen Künste** v. Carl Kampmann, Fachlehrer an d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Beilagen und 40 Abbildungen.

76 **Theoretische Physik. I. Teil:** Mechanik u. Akustik. Von Dr. Gust. Jäger, Professor a. d. Univ. Wien. Mit 19 Abbildungen.

77 **Theoretische Physik. II. Teil:** Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbildungen.

78 **Theoretische Physik. III. Teil:** Elektricität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Professor a. der Universität Wien. Mit 33 Abbildgn.

79 **Gotische Sprachdenkmäler** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen von Dr. Herm. Jantzen in Breslau.

80 **Stilkunde** von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Mosbach. Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen.

81 **Vierstellige Tafeln und Gegentafeln** für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg.

82 **Grundriß d. lateinischen Sprachlehre** von Professor Dr. W. Votsch in Magdeburg.

83 **Indische Religionsgeschichte** von Dr. Edmund Hardy, Professor a. d. Universität Würzburg.

84 **Nautik.** Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handesschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor d. Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbildungen

85 **Französische Geschichte** von Dr. R. Sternfeld, Professor an der Universität Berlin.

86 **Kurzschrift.** Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungs-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang von Dr. Arnsel, Oberlehrer des Kadettenhauses in Oranienstein.

87 **Höhere Analysis I:** Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgymnasium u. an der Realanstalt in Ulm. Mit 68 Fig.

88 **Höhere Analysis II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgymnasium u. an d. Realanstalt in Ulm. Mit 89 Fig.

89 **Analytische Geometrie des Raumes** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Fig.

90 **Ethik** von Dr. Thomas Achelis in Bremen.

91 **Astrophysik,** die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Professor an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbild.

92 **Mathematische Geographie,** zusammenhängend entwickelt und mit geordneten Denkübungen versehen v. Dr. Kurt Geißler in Charlottenburg. Mit 14 Figuren

93 **Deutsches Leben im 12. Jahrhundert.** Kulturhistor Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen.

Wenden!

S … e in elegantem 80 Pf.

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

APR 19 2007

SEP 08 2009

Brigham Young University

94 … on … d. … on

95 … d.

… Dr.

96 … ee- … u.

… in-

97 … ng … der

98 … und … zu … n.

99 … von … tor … zu

100 … For- … ger, … onn.

101 … Be- … Dr.

102 … d.

10… Hof- … chen.

10… alm, … Mit

… ittel- … . A.

1… zahl- … lagen. … ung d. … t den … Arten … lau u. … n der … sruhe.

… ehrens … ungen. … r von … d. städt … Mit

… schichte … tdozent

Universität Breslau. …

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21340 9409

S… …ntem …band 80 Pf.

126 Deutsche … Rudolf Much, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 2 Karten und 2 Tafeln.

127 **Pflanzenbiologie** von Dr. W. Migula, Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abb.

128 **Romanische Sprachwissenschaft** von Dr. Adolf Zauner, k. k. Realschulprofessor in Wien.

129 **Die Alpen** von Dr. Rob. Sieger, Privatdozent an der Universität u. Professor an der Exportakademie des k. k. Handelsmuseums in Wien. Mit 19 Abbildungen und 1 Karte.

130 **Das öffentl. Unterrichtswesen Deutschlands in der Gegenwart** von Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau.

131 **Abriß der Biologie der Tiere I:** Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinr. Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbildungen.

132 **Abriß der Biologie der Tiere II:** Beziehungen der Tiere zur organischen Natur von Dr. Heinr. Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbildungen.

133 **Volkswirtschaftslehre** von Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an d. Universität Freiburg i. B.

134 **Deutsche Litteraturgeschichte d. 19. Jahrhunderts I.** von Dr. Carl Weitbrecht, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart.

135 **Deutsche Litteraturgeschichte d. 19. Jahrhunderts II** v. Dr. Carl Weitbrecht, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart.

…che **Formelsammlung** von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 67 Fig.

137 **Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit.** In Auswahl mit Einleitungen u. Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen in Breslau.

138 **Simplicius Simplicissimus** von H. Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl hrsg. v. Professor Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau.

139 **Kaufmännisches Rechnen I** von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft.

141 **Morphologie, Anatomie und Physiologie der Pflanzen.** Von Dr. W. Migula, Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Mit vielen Abbildungen.

142 **Darstellende Geometrie I.** Von Dr. Rob. Haußner, Professor a. d. Universität Gießen. Mit 100 Fig.

145 **Geschichte der Pädagogik** von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden.

146 **Repetitorium und Aufgabensammlung zur Differentialrechnung** von Dr. Friedr. Junker, Professor am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Figuren.

147 **Repetitorium und Aufgabensammlung z. Integralrechnung** von Dr. Friedrich Junker, Professor am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Fig.

148 **Finanzwissenschaft** von Prof. Dr. R. van d. Borght in Friedenau.